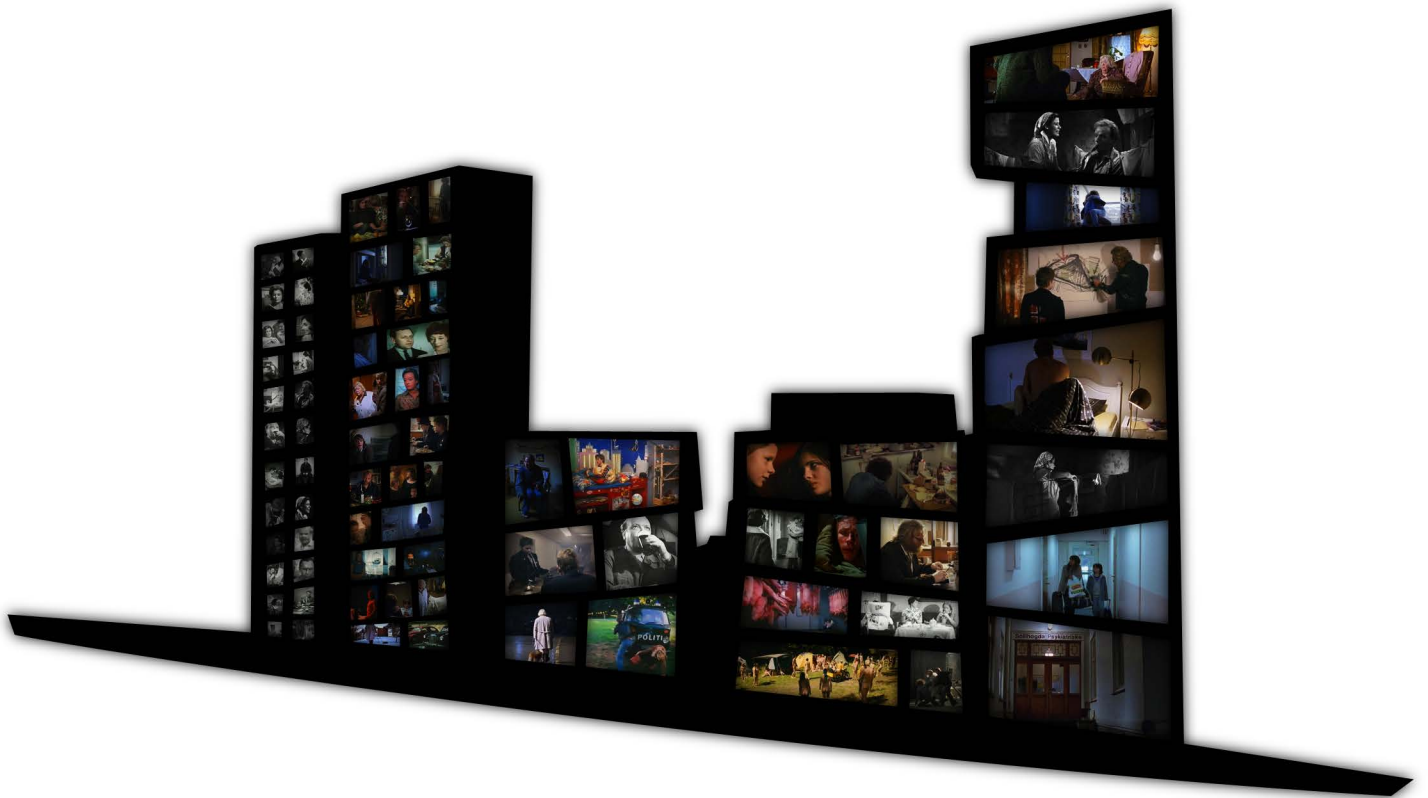


DRABANTBYEN

i Norsk Film



Aleksander Bern
Masteroppgave i samfunnsgeografi
UiO 2012

Drabantbyen i Norsk Film

Aleksander Bern



Masteroppgave i samfunnsgeografi
ved institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2012

Aleksander Bern
Drabantbyen i Norsk Film
© 2012
<http://www.duo.uio.no/>
Trykk: OKPrintShop

Forord

Omsider er master oppgaven ferdig og levert. Jeg har hatt mye god hjelp og støtte fra mange i denne prosessen, og her vil jeg gi heder og ære til dem alle.

Først og fremst må jeg takke min veileder Per Gunnar Røe for at han lånte meg ideen til denne oppgaven og utsatte meg for denne litt utradisjonelle delen av faget vårt. Uten hans stødige og engasjerte veiledning hadde oppgaven aldri blitt skrevet. Nå som oppgaven er levert lover jeg å se mer på Mad Men.

Jeg må sende mange tusen takk til mine foreldre. Bedre støtte og oppmuntring kan aldri gis. Takk til mor for alle sene nattetimer med korrekturlesning. Takk til Linn-Terese som har vært her før og vist meg at det går bra.

Sigmund Lahn skal takkes for sin tålmodighet og toleranse. Bedre kollektiv en vårt finnes neppe. Hans foreldre skal også ha takk, deres måte å være huseiere på har mer til felles med kunstens tradisjonelle velgjørere enn med Oslos Hushaier.

The Oslo Shitty Posse; Rune Carlsen, Christer Vinje Gimse, og Christer Carlsen: Det er bare i følge med dere jeg føler meg noenlunde normal. Uten vår ukentlige virkelighetsflukt og utagerende virksomhet hadde livet ikke vært like bra. Det blir bedre tid til mer ugagn nå...

Takk til alle de andre studentene på samfunnsgeografi som har skapt et herlig miljø å være student i. Det er nesten synd å være ferdig.

Takk til Jan Sindre Andsjøen for at du fant tid til å lage forside samme helg som du forlovet deg.

Jeg har lagt merke til at det er vanlig å takke sine informanter først i forordet til masteroppgaver. Men siden jeg ikke har noen, får jeg vel heller takke alle de som på tross av den distinkte mangelen på glamour, glitter, penger, og status i norskfilmbransje klarer å lage eksepsjonelt mye spennende, morsom og god film. Det er sagt så ofte nå at det er blitt en klisje, men norsk film er virkelig bedre enn sitt rykte.

Eventuelle feil og mangler i denne oppgaven kan jeg dessverre ikke legge for noen andres føtter enn mine egne.

Innholdsfortegnelse

FORORD	I
INNHOLDSFORTEGNELSE	II
BILDER	V
1 INNLEDNING	1
1.1 PROBLEMSTILLINGER	2
1.2 DISPOSISJON	3
2 BAKGRUNN	5
2.1 AMERIKANSKE FORSTEDER	5
2.2 HOLLYWOODS FORSTAD	8
2.3 NORSK DRABANTBY	12
2.3.1 <i>Drabantbyhistorie</i>	12
2.3.2 <i>Drabantbydiskusjonen</i>	13
2.3.3 <i>Drabantbyen i Norsk litteratur</i>	16
3 GEOGRAFI OG FILM	18
3.1 STED, ROM OG LANDSKAP I FILM	22
3.1.1 <i>Narrative funksjoner</i>	23
3.1.2 <i>Teater eller tekst?</i>	26
3.1.3 <i>Fra landskap til sted til filmsett</i>	27
3.2 REPRESENTASJONER	30
3.2.1 <i>Representasjoner uten virkelighet</i>	31
3.2.2 <i>Måter å representere på</i>	33
4 METODOLOGI, METODE OG DATAINNSAMLING	35
4.1 KVALITATIV METODE	35
4.2 FILM OG METODE	36
4.3 TEMASENTRERTE ANALYSER	36
4.4 HERMENEUTIKKEN	37
4.5 TEKSTANALYSE	38
4.6 SYSTEMATIKK I KVALITATIV METODE	39
4.7 UTVALG	41
4.8 ANDRE HENSYN	43
4.9 KVALITETSSIKRING	43
4.10 ANALYSETILNÆRMING	45
5 HANDLINGSREFERAT	47

5.1	VI GIFTER OSS	47
5.2	ALDRI ANNET ENN BRÅK.....	47
5.3	STØV PÅ HJERNEN	48
5.4	SØNNER AV NORGE	48
5.5	SØNNER AV NORGE KJØPER BIL	49
5.6	HURRA FOR ANDERSEN	49
5.7	NORSKE BYGGEKLOSSER.....	50
5.8	VOLDTEKT	50
5.9	LASSE OG GEIR	51
5.10	OPERASJON COBRA	51
5.11	AT DERE TØR	52
5.12	CARL GUSTAV, GJENGEN OG PARKERINGSBANDITTENE.....	52
5.13	HARD ASFALT	53
5.14	DØDEN PÅ OSLO S.....	53
5.15	SCHPAAA.....	53
5.16	HIMMELFALL.....	54
5.17	BARE BEA.....	54
5.18	IZZAT.....	55
5.19	SØNNER.....	55
5.20	YATZY.....	56
5.21	EN GANSKE SNILL MANN.....	56
5.22	BABYCALL.....	56
5.23	SØNNER AV NORGE	57
5.24	VARG VEUM - DØDENS DRABANTER.....	58
6	HVORDAN KJENNE IGJEN DRABANTBYEN PÅ FILM	59
7	HANDLING OG INNHOLD I FILMENS DRABANTBY	62
7.1	MATERIELL STANDARD	62
7.2	KJØNNSROLLER.....	66
7.2.1	<i>Menn</i>	66
7.2.2	<i>Kvinner</i>	67
7.3	FAMILIE OG EKTESKAP	69
7.4	BARN	73
7.5	UNGDOM.....	74
7.6	NABOER	76
7.7	LOKALE INSTITUSJONER	78
7.8	BYRÅKRATI	79
7.9	POLITIET	80

7.10	TRANSPORT	82
7.11	POLITIKK OG SAMFUNNSKRITIKK I DRABANTBYFILMENE	84
7.12	DRABANTBYENS PROBLEMER OG KONFLIKTER	86
7.12.1	<i>Familiesamhold</i>	87
7.12.2	<i>Levekår og Kriminalitet</i>	88
7.13	OM Å PASSE INN I DRABANTBYEN	89
7.14	DET SOM IKKE PASSER INN	90
7.14.1	<i>De høyere klasser</i>	91
7.14.2	<i>Sex og nakenhet</i>	91
7.14.3	<i>Innvandrere</i>	93
8	DRABANTBYENS FILMROLLER	95
8.1	STED OG STEDSLØSHET	95
8.2	FILMENS STEDER OG KARAKTER	98
8.3	DET SPEKTAKULÆRE	103
8.4	DRABANTBYEN SOM SNARVEI	105
9	FREMTREDENDE REPRESENTASJONER	107
9.1	DRABANTBYENS SOSIALDEMOKRATISKE ALMINNELIGHET	107
9.2	DEN OPTIMISTISK MODERNE REPRESENTASJONEN	109
9.3	DEN PROBLEMATISERENDE REPRESENTASJONEN	112
9.3.1	<i>Drabantbykritikk</i>	114
9.3.2	<i>Drabantbyens skyggeside</i>	115
9.3.3	<i>Drabantbyens som negativ stereotypi</i>	117
9.4	DEN POSTMODERNE REPRESENTASJONEN	118
10	KONKLUSJON	120
10.1	HVORDAN FREMSTILLES DRABANTBYEN PÅ FILM	120
10.2	FREMTREDENDE REPRESENTASJONER OG VARIASJON OVER TID	121
10.3	BETYDNING OG VIDERE FORSKNING	123
11	FILMOGRAFI	125
11.1	FILMOGRAFI – ANDRE VERK	126
12	LITTERATURLISTE	127
13	VEDLEGG 1 – SEERKART	131
13.1.1	<i>Vedlegg 2 - Seerkart brukt</i>	134

Bilder

Bilde 1 Åpningssekvens fra <i>Støv på hjernen</i>	60
Bilde 2 Karis hybel blir for trang for den lille familien. Her har hun akkurat fortalt Petter at han skal bli far. .	63
Bilde 3 Morgen - rutine hos familien Bråten i <i>Aldri annet enn bråk</i>	63
Bilde 4 Randi i <i>Støv på hjernen</i> foretrekker å vaske for hånd. Det er bare da det blir skikkelig rent.	64
Bilde 5 Familien Svendsens stue i <i>Støv på hjernen</i>	64
Bilde 6 Gunnar i <i>Støv på hjernen</i> , ikke helt herre i sitt eget hus.....	66
Bilde 7 Randi blir vitne til Gunnars postkontor-romantikk.....	68
Bilde 8 Dårlig samkjøring og lite lidenskap i Svendsens ekteskap, fra <i>Støv på hjernen</i>	69
Bilde 9 Familiemiddag hjemme hos Lasse i <i>Lasse og Geir</i>	70
Bilde 10 Kveldskos med kortspill i drabantbyen, i <i>Babycall</i>	71
Bilde 11 Alle drikker ettermiddagskaffe, samtidig, i <i>Støv på hjernen</i>	72
Bilde 12 Vanskelige ungdommer lar ikke Anton Andersen ha bilen i fred, fra <i>Sønner av Norge kjøper bil</i>	74
Bilde 13 Nikolaj og Tor er kanskje ikke de hyggeligste naboene man kan ha i drabantbyen, fra <i>Sønner av Norge</i> (2011)	75
Bilde 14 Husmorforeningen er samlet.....	76
Bilde 15 Møte i borettslagsstyret	77
Bilde 17 5-års jubileum i borrettslagets forsamlingslokale i <i>Hurra for Andersen</i> . Vesla er på vei opp midtgangen for å gi blomstene sine til Alf Hermansen. Dette er filmens store vendepunkt..	78
Bilde 16 Det lokale senteret i <i>Sønner av Norge</i> (2011) dophandel og en stjålet hest.....	79
Bilde 18 Bygningsinspektøren kommer, i <i>Vi gifter oss</i>	79
Bilde 19 Politiet jager vekk Reinert og vennene. Audun blir pågrepet og senere sluppet ut i Maridalen et sted.	82
Bilde 20 Bilvask i <i>Støv på hjernen</i> øverst og i <i>Hurra for Andersen</i> nederst.....	83
Bilde 21 Anders alene på t-banen med det som kunne vært et alibi i bakgrunnen, fra <i>Voldtekt</i>	84
Bilde 22 Fru Hermansen og fru Salvesen bytter ektemenn i <i>Hurra for Andersens</i> avslutning.	88
Bilde 23 Avviket midt i blant oss, fra <i>Sønner</i>	93
Bilde 24 En innvandrer i drabantbyen, fra <i>Sønner av Norge</i> (2011)	94
Bilde 25 Drabantbyen som mørk bakgrunn.....	96
Bilde 26 <i>Himmelfall</i>	97
Bilde 27 <i>Himmelfall</i> , eneste sted alle 8 hovedpersoner er i bildet	98
Bilde 28 Drabantbyen blir gradvis mørkere i <i>Sønner av Norge</i> (2011). Effekten er subtil, men svært merkbar når det skjer gradvis i filmen.....	98
Bilde 29 Drabantbyens dominerende fasade, fra <i>Babycall</i>	99
Bilde 30 Drabantbyen er trang og uoversiktlig i <i>Babycall</i>	99

Bilde 31 Fasjonabel, mørk og spennende. Evas leilighet i <i>Sønner av Norge</i> (1961).....	100
Bilde 32 Fru Ruuds leilighet i <i>Himmelfall</i> . Vigdis prøver å overtale henne til å flytte på gamle hjem.	101
Bilde 33 Thomas sitt soverom, Vigdis er på besøk.	101
Bilde 34 <i>At dere tør</i> Audun er på kaffebesøk med Reinert og moren.....	102
Bilde 35 <i>Støv på hjernen</i> (1959) og <i>Lasse og Geir</i> (1976) Fra sosialdemokratisk boligdrøm til et sosialdemokratisk helvete	102
Bilde 36 Fra åpningssekvensen i <i>Lasse og Geir</i>	103
Bilde 37 Helikopter-shot i <i>Carl Gustav gjengens</i> åpningssekvens	104
Bilde 38 Drabantbyen som stereotypi; «Favelaen» i <i>Varg Veum Dødens Drabanter</i>	105
Bilde 39 Drabantbyen i <i>At dere tør</i> rett før begravelsen	105
Bilde 40 Tidslinje over fremtredende representasjoner	122

1 INNLEDNING

Drabantbyen er et omdiskutert tema og er ofte gjenstand for særdeles skarp kritikk. Det kan virke som om drabantbyen er en del av byen folk elsker å hate. Den har blitt beskyldt for å ha for høy befolkningstetthet, men faktisk også for å ha for få mennesker og derfor for lite tjenestetilbud (Holm 2008). De store blokkene som kjennetegner noen av drabantbyene, er til og med foreslått revet for å gi plass til rekkehus og villabebyggelse¹. Men drabantbyen var i etterkrigstiden en viktig del av boligbyggingen i Norge. I en periode med stor boligmangel var drabantbyen en viktig del av strategien som skulle gjøre Norge til en nasjon av selveiere. På tross av en del kritikk allerede fra starten av var mange glade for å kunne flytte inn i drabantbyenes leiligheter (Benum 1994). Kritikken fortsatte å vokse utover 60- og 70-tallet, den ble så alvorlig at man etter hvert gikk vekk fra å bygge de store høyblokkene (Hansen 2006). Siden da har drabantbyen hatt et dårlig rykte og lav attraktivitet og stadig utsatt for stigmatisering i media (Hansen og Brattbakk 2005). Drabantbyen har fått en tydelig plass i norsk kultur, den dukker opp i romaner, i dikt og noveller, i tegneserier, i musikk og i filmer.

Fra forskningens side har drabantbyen fått en viss oppmerksomhet, til forskjell fra andre forstadsområder som er lite belyst (Røe 2009). Det er fortsatt sider ved den norske drabantbyen som foreløpig ikke er tilstrekkelig undersøkt. Dessuten endrer drabantbyen seg hele tiden, om ikke i fysisk form, så i befolkningssammensetning og sosiale praksiser. I denne oppgaven vil jeg utforske en av dens mindre belyste sider ved å ta for meg drabantbyens representasjoner. Jeg valgt å analysere drabantbyens representasjoner i norske filmer.

Film er et allment, kraftfullt og svært populært medium. Mye er skrevet og sagt om hvor viktig filmmediet er. I sin tid ble filmen av Lenin omtalt som den viktigste av alle kunstformer². Men den amerikanske regissøren Martin Scorsese³ har kanskje sagt det best:

Movies touch our hearts, and awaken our vision, and change the way we see things. They take us to other places. They open doors and minds. Movies are the memories of our lifetime.

Geografer har vært opptatt av filmens kraft siden 50-tallet, da man forsøkte å bruke filmer i undervisning. Tanken var at filmmediet skulle gi elevene en sann og autentisk opplevelse av steder som var langt unna. Dette er ikke lenger en vanlig oppfatning, filmer reflekterer ikke

¹ <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/norsk-politikk/artikkel.php?artid=10029916> sist besøkt 20.11.12

² <http://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm> sist besøkt 20.11.12 eller <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Marxism-MARXISM-AND-EARLY-CINEMA.htm> sist besøkt 20.11.12

³ <http://www.film-foundation.org/> sist besøkt 20.11.12

virkelighet direkte. Men som Lukinbeal (2004) skriver, er skillet mellom «real» og «reel» ikke lenger et skille det er mulig å trekke. Forholdet mellom filmen og vår virkelighet er langt mer komplisert. Hvordan steder representeres i film reflekterer gjeldende kulturelle og moralske normer, samfunnsstrukturer og ideologier. Samtidig kan filmer også påvirke og bidra til å endre sosiale og kulturelle forhold (Aitken og Zonn 1994). Å undersøke og forstå representasjoner av et sted er en nødvendig del av det å forstå steder.

Drabantbyens representasjoner kan undersøkes med tanke på å se noen av måtene den kollektivt er forstått, oppfattet og tolke. Ved å undersøke hvordan norske filmer representerer drabantbyen kan man bidra til en forståelse av drabantbyens plass i norsk kultur.

Samfunnsgeografiens mål er å forstå steder, deres produksjon og utvikling. Steder er ikke stabile størrelser, de endres og transformeres, og det samme gjør våre inntrykk og oppfattelse av steder (Cresswell 2004). Representasjoner av sted er en nødvendig del av dette, særlig i dagens billedrike mediekultur.

Oppgaven er også inspirert av representasjoner av den amerikanske forstaden på film. Forskning på forsteder er i USA langt mer utbredt enn i Norge, og filmens bilder og fortellinger om forstaden har fått en del oppmerksomhet. Forstadsfilmene har i USA en lang historie og kan dateres tilbake til 40-tallet, og forstaden er en setting som brukes hyppig i amerikansk film og tv. Først og fremst fordi den massive suburbaniseringen kom først til og ble mest omfattende i USA. Jeg lar noe av forskningen herfra være en veileder til interessante temaer og elementer som representasjonene kan si noe om.

1.1 PROBLEMSTILLINGER

I denne oppgaven har jeg formulert tre problemstillinger for å undersøke drabantbyens representasjoner. Først spør jeg:

1. Hvordan fremstilles drabantbyene i norsk film?

Dette spørsmålet legger opp til en empirinær analyse av hvordan drabantbyen fremstår i filmene. På mange måter blir dette en slags kartlegging av ulike sider ved drabantbyen og drabantbyens innhold i disse filmene. Det betyr at jeg ser på ting som: hvem som bor i drabantbyen, hvordan de lever i drabantbyen, og hva salgs hendelser, handlinger, og konflikter som finner sted i drabantbyen. Disse spørsmålene er ikke formulert i detalj på forhånd, jeg lar det være en grad av induksjon i dette, og lar det filmene viser være grunnlag for analysen. Jeg ser også på hvilke roller drabantbyen spiller i filmenes handling, og hvordan den benyttes som setting for filmene.

2. Hvilke representasjoner er fremtredende?

Med utgangspunkt undersøkelsen av den første problemstillingen forsøker jeg å analysere meningsinnholdet i representasjonene. Hva er det de forteller om drabantbyen og hvilke syn og holdninger til drabantbyen er det som kommer frem. Representasjoner er intertekstuelle og må derfor sees i sammenheng. Disse sammenhengene danner grunnlag for å se fellestrekk og ulikheter mellom filmenes representasjoner og de gir mulighet for å diskutere representasjonene helhetlig.

3. Hvilke representasjoner, og aspekter ved representasjonene, er stabile og hvilke endrer seg?

Hvis steder forstås som foranderlige og er under stadig utvikling, må man anta at det samme gjelder stedets representasjoner. Derfor vil jeg se på hvordan drabantbyens representasjoner endrer seg over tid. Utvalget i oppgaven strekker seg fra 50-tallet og frem til i dag. Dette spørsmålet er basert på en antakelse om at både drabantbyens representasjoner og drabantbyen selv har endret seg i perioden. Samtidig er jeg opptatt av at noe blir værende uendret.

1.2 DISPOSISJON

Kapittel 2 tar for seg vanlige måter å forstå forstaden og dens representasjoner på. Her tar jeg utgangspunkt i litteratur primært fra en amerikansk kontekst. Det er herfra det meste av den tilgjengelige litteraturen kommer, og forskningen på den amerikanske forstadens representasjoner har delvis inspirert denne oppgaven. Videre tar jeg for meg forskningen på drabantbyen som en spesifikk form for forstad. Dette etablerer viktig kontekst for den senere analysen. Det handler om hvorfor drabantbyene ble bygget, hva var målsetningene og hvordan var det tenkt at de skulle fungere. Den kritikk og debatt som drabantbybyggingen brakte med seg, blir også behandlet.

I kapittel 3 tar jeg for meg hvordan samfunnsgeografer har behandlet og forholdt seg til film, og hvordan dette teorifeltet har utviklet seg. I fortsettelsen av dette legges det frem en forståelse av steder på film som danner grunnlaget for analysen. Kapittel 3 avsluttes med en drøfting av representasjons-begrepet som oppgaven tar i bruk. Begrepet representasjoner er sentralt i oppgavens problemstillinger og er et begrep det er nødvendig å drøfte grundig, fordi det kan ha ulikt innhold i ulike kontekster. I diskusjonen av representasjonsbegrepet vil også relasjonen mellom film og virkelighet bli drøftet.

Kapittel 4 redegjør for oppgavens metode og arbeidet med utvalget og analysen. Deretter, i kapittel 5, er det skrevet korte handlingsreferat av filmene i utvalget.

Kapittel 6 er en kort drøftelse av hvordan drabantbyen kan kjennes igjen på film.

De påfølgende tre kapitlene utgjør analysens tre deler. Kapittel 7 inneholder den empirinære analysen som første spørsmål i problemstillingen legger opp til. Her er det drabantbyen, dens innhold (hvem bor der, hva finnes der) og filmenes handlinger (hva skjer i drabantbyen) som analyseres. Kapittel 8 ser på drabantbyens rolle i filmene. Fokuset legges på hvordan drabantbyen blir nyttiggjort i filmenes historiefortelling. I den siste analysedelen, kapittel 9, heves blikket og jeg ser på drabantbyens meningsinnhold. Analysen her tar sikte på å finne de helhetlige representasjonene og deres variasjoner. Søkelyset settes på hvilke meningsdannelser som kan knyttes til drabantbyen.

Oppgaven avsluttes med en konklusjon, og noen tanker om hvordan denne oppgaven kan benyttes videre, for som i filmen, må det alltid legges til rette for en oppfølger.

2 BAKGRUNN

2.1 AMERIKANSKE FORSTEDER

Svært mange tekster som handler om forstaden starter med å påpeke at det er stor uenighet rundt hva som ligger i dette begrepet. Denne teksten er ikke noe unntak, både som fenomen og begrep er forstaden komplisert å definere. Samtidig har mange en umiddelbar og intuitiv forståelse eller oppfatning av hva en forstad er, men kan ha vanskelig for å artikulere denne. Dette kapittelet er delt i tre og tar først for seg forstaden generelt, før jeg ser på den amerikanske forskningen på film og forstad som denne oppgaven delvis er inspirert av. Til slutt gjør jeg rede for drabantbyen som en type forstad og ser på dens historie og betydning i norsk kontekst.

I USA omtales forstadsutbyggingen av Beauregard (2006) som både årsak til og virkning av den enorme økonomiske utviklingen landet opplevde i etterkrigstiden. Forstadsutbyggingen og den tilhørende livsstil var svært stimulerende for etterspørselen generelt, behovet var stort for veier, biler, hus, og alle de moderne, essensielle konsumvarer. Dette betydde på sin side mye for sysselsetting og lønninger, noe som gjorde forstadslivet mulig for stadig flere. For det aller meste var dette store områder, utbygd med ganske like eneboliger på rekke og rad. Disse forstedene ble bygget et godt stykke utenfor byen, og bil ble etter hvert nødvendig for de fleste familier. Forstadslivet ble, på tross av noe kritikk av dens utforming og innhold, svært populært. Dette ble selve symbolet på det gode liv i etterkrigstidens USA. Forstadslivet var det beste for mannen, husmoren og ikke minst for barna.

Forstadsboligene som ble bygget i Norge på 50-, 60- og 70-tallet var ikke like ensrettet, det var betydelig innslag av rekkehus og blokkbebyggelse. De norske forstedene ble i stor grad offentlig planlagt, særlig drabantbyene som ble bygget ut i tråd med generalplanen for Stor-Oslo fra 1950. Dette skiller seg klart fra USA, der planlegging var overlat til private aktører (Røe 2009)

Forstaden som fenomen er vanskelig å gripe an, hevder Hinchcliffe (2005). Det omtales noen ganger som et geografisk område eller som en kulturell form, og hos andre igjen som en sinnstilstand. I et forsøk på å definere forstaden legger Harris og Larkham (1999 s.8) vekt på fem punkter. De tar sikte på å fange inn både de fysiske og de kulturelle sidene.

1. Forstaden ligger i utkanten av et dominerende sentrum
2. Forstaden er helt eller delvis bestående av boliger

3. Forstaden har få utleieboliger og lav boligtetthet
4. Forstaden har en distinkt kultur
5. Forstaden har egne nabolagsidentiteter

Definisjonen unngår å videreføre to sentrale myter som i litteraturen fremstilles om forstaden, hevder Harris og Larkham (1999). For det første er den ikke knyttet til en bestemt tid, mye forstadslitteratur ser på det som et spesifikt etterkrigsfenomen. For det andre baserer de seg ikke på at forstedene er like over alt. Men definisjonen snevrer også inn forstaden ved å vektlegge lav boligtetthet og få utleieboliger. Punkt nummer 2 er i følge Hinchcliffe (2005), et punkt der en viss enighet eksisterer, og det er fra denne ensidige funksjonaliteten forstaden får både sin attraktivitet og sine problemer. Men denne enigheten er potensielt problematisk fordi den sannsynligvis stammer fra en historisk kontingent tilstand. Til andre tider har en lang rekke funksjoner vært tillagt forsteder, og ofte er det et visst nærings og tjenestetilbud i nærheten av forstaden. Punkt 5 er også litt uklart, hva nabolagsidentiteter faktisk innebærer er vanskelig å definere. Det er også et spørsmål om punkt 4 og 5 er nødvendige kriterier for at noe skal kunne kalles en forstad.

Mangelen på klare definisjoner og konseptualiseringer fører i følge Vaughan *et al.* (2009) til at forstaden som rom blir et u håndgripelig fenomen. De mener grunnen til dette kan være at forstaden ofte knyttes til byen som motstående begrep, og at forstaden behandles som underordnet. Forstadens desentralisering i forhold til byen kan forklares ved å vise til tause antakelser som preger mye av litteraturen om forstaden. I mange studier antas forstaden å være endimensjonal i forhold til byen. Dette gjelder både i forhold til arbeid, klasse og etnisitet. Begrepene urbanisering og suburbanisering viderefører en prioritering av byen over forstaden som ofte blir betegnet som overskuddet fra urban utvikling. Forstadens mulighet for å eksistere som en egen type rom reduseres når den gjøres til et stadium i urbaniseringsprosesser. Vaughan *et al.* (2009) etterlyser en teori for forstaden som erkjenner den som et komplisert og dynamisk bygd miljø. I mangel av en slik teori på nåværende tidspunkt er det nødvendig å være kritisk og våken i forhold til disse antakelsene, og den enkelte analyse bør basere seg på at forsteder må forstås som kompliserte og dynamiske.

Måten forstaden omtales på viser også ofte en antakelse om annerledeshet. Vaughan *et al.* (2009 s.484) skriver

«'suburban otherness', refers to the tendency for suburbs to be mythologized as places that exist somewhere else and are inhabited by people unlike ourselves»

Cupples (2009) hevder at både den allmenne og den akademiske diskusjonen om forsteder har vært polarisert mellom det utopiske og det dystopiske. At en tredje mellomposisjon, som

Vaughan *et al.* (2009) beskriver som realistisk, blir forsøkt inntatt er et forutsigbart tilsvare på en slik polarisering. Hun hevder også at denne kategoriseringen kan være et resultat av teoretiske og disiplinære skiller mer enn forstadens eget mangfold. Men det virker urimelig å slutte fra dette at disse studiene ikke faktisk også belyser viktige sider ved forstaden slik den er. Hvis målet er mangfoldighet og kompleksitet, er det nærliggende å tenke at dette innebærer både positive, negative og mer eller mindre nøytrale elementer.

Forstaden er for mange en måte og unnslipe det som oppfattes som negative sider ved å bo i byen. Dette kan være bråk, kriminalitet, trafikk og generell plassmangel (Beauregard 2006). Clapson (2003) knytter også forstaden til en mulighet for å eie eget hus og ikke minst hage, noe som for de fleste er et mål. Knox (2008) beskriver hvordan de fleste amerikanere sier de ønsker å bo. Det er et forstadsnabolag med lite trafikk, fortau og sykkelsti, åpent og naturlig miljø, med gode skoler og lite kriminalitet. Mange er også opptatt av sikkerhet, og egne alarmsystemer er vanlige, noen nabolag har også CCTV, overvåkning og vektere på vakt. Clapson (2003) legger også vekt på at forstaden som samfunn kan være positivt opplevd for mange. Disse nabolagene regnes for å være gode både materielt og sosialt.

Ofte blir det påstått at forstaden kun er et tilbud for de rikere medlemmene av samfunnet, men det finnes også forsteder med beboere som har en lavere sosio-økonomisk status. Knox (2008) kommenterer hvordan det er viktig for mange å bo sammen med de riktige naboene, som har de riktige tingene. Det overdrevne fokuset på økonomisk status, på å eie de riktige tingene, kan like gjerne forstås som et overdrevent press på enkeltindividet og være skadelig både for den enkelte og for det kollektive. Overvåkning, CCTV og lukkede nabolag kan oppfattes som undertrykkende og kontrollerende.

Den vanligste kritikken mot forstaden er imidlertid at dette er sovebyer der ingen ting skjer, og der det ikke finnes noe fellesskap. Der folk er mer opptatt av seg selv og sin materialisme. Sennett (1970) betrakter forsteder som ekskluderende og undertrykkende. Sosialt homogene steder uten noen form for kreativitet eller spontanitet. Cupples (2009) beskriver hvordan både intellektuelle og byborgere har angrepet forsteder for å være mentalt sløvende ikke-steder, preget av konsumkultur. I boken *The Levittowners* går Herbert J. Gans (1967) i mot mye av denne kritikken. Basert på flere år med deltakende observasjon i en forstad i New Jersey finner han at forstaden i stor grad lar beboerne være de menneskene de selv vil være. I forstaden kan man sentrere livet sitt rundt familien, og finne venner og naboer man kan stole på. Problemene som finnes i forstaden er ikke på grunn av forstaden, hevder Gans (1967) og avviser en hver form for miljødeterminisme. Forstadens problemer er de samme problemene som man finner i samfunnet generelt. Flere av forstadens gode sider, for

eksempel tillitten mellom naboer, er ikke et resultat av forstaden i seg selv, men et resultat av en så god økonomi at andre familier ikke lenger er motstandere. I følge Murphy (2007 s.22) er Gans sitt arbeid således også å forstå som et oppgjør med den utopiske ideen om forsteder som: «havens of the American values of morality, simplicity, and purity».

Forstaden er fortsatt assosiert med middelklassens økonomisk nivå, men det er også blitt slik at en del forsteder er preget av dårligere økonomi. I 1999 ble det rapportert at forhold vanligvis assosiert med problemområder i indre by var påvist i over 400 forsteder, blant annet en 20 % fattighedsrate (Knox 2008).

I diskusjoner om amerikanske forsteder er det viktig å ha med seg hvor skarpt rasedelt den amerikanske forstaden var og er. Før var forstaden for det meste reservert de hvite, mens særlig den afro-amerikanske minoriteten var henvist til indre by. I dag er situasjonen annerledes, mange minoriteter har flyttet ut i forstaden, men til forsteder som er preget av deres minoritetsgruppe. For eksempel: Willingboro, New Jersey besto i 1970 84,1% av hvite familier og 14,8 % svarte familier, i 2000 er tallene, henholdsvis 22,9 % og 63 %. Det er også en økning i arbeidsledighet (fra 3,1 – 6 %) og fattighedsrate (3,3 – 7%). (Murphy 2007).

Forstadslivet er også mye kritisert for å være tydelig kjønnnet. Kvinnene ble henvist til hjemmets private rom og nektet fullverdig deltakelse i det offentlige rommet utenfor forstaden, mens mannen kunne krysse disse grensene som han ville. Forstaden ble derfor kritisert for å gi kvinner svært lite handlingsrom (Harris og Larkham 1999). Denne kritikken er kanskje ikke like tydelig i dag ettersom langt flere kvinner deltar både i yrkeslivet og i politikken i USA.

2.2 HOLLYWOODS FORSTAD

Beauregard (2006) påpeker at forstaden har en spesiell posisjon i amerikansk offentlighet. Det utopiske eller idealistiske bildet av forstaden er svært nært knyttet til «den amerikanske drømmen». Forstaden blir tatt opp og tematisert i en rekke former for kunst og kultur, men spesielt i film og tv. Fra Josh Wheedons feministiske horror i *Buffy* (1997-2003) til det korrupte hverdagslivet i *Desperate Housewives* (2004-2012). Fra det dypt tragiske i *Revolutionary Road* (2008) til det absurde og komiske i *The Truman Show* (1998). Mangfoldet er stort, og det er mye å velge mellom. I motsetning til i Norge er det i amerikansk kontekst flere studier av forstaden slik den fremkommer på film. Dolce (2009) står for den mest ekstensive studien og kategoriserer etter flere tema. Han identifiserer perioder preget av ulike trekk knyttet til representasjoner av forstaden i filmer fra en gitt periode. Den tidligste perioden er 30-tallet, og det er en eksperimentell periode. Her er

forstedene reservert for de rike og viktige, med tjenere, hager og ingen naboer. Utover 40-tallet finner Dolce en periode preget av pionerfortellinger. Her handler det gjerne om hvordan øvre middelklassefamilier rømmer fra byens begrensinger og problemer og finner det gode livet i forstaden. Dette skjer selvsagt ikke uten forviklinger på veien, og komedien *Mr. Blanding builds his dream house* (1948) er et godt eksempel. Mr. Blanding og hans familie har det for trangt i byen med to voksne, to barn og en (svart) husholderske som også bor sammen med dem. Så han kjøper et hus langt unna byens mas, men like i nærheten av en nybygd skole, med tanke på å pusse opp, men det må selvsagt rives og bygges nytt. Når pengene skranter, jobber mr. Blanding mer i byen og er mindre hos sin kone og sine barn, og mistanken om utroskap oppstår. Det hele blir selvsagt i sin skjønneste orden når huset endelig er ferdig bygd. Den klassiske perioden etablerer en slags standard representasjon som er gjeldende fra 50-tallet, der den oppstår og frem til i dag. Dolce bruker fem ulike kategorier for å beskrive denne representasjonens kjennetegn.

1. Materiell standard og romlig struktur etableres. Bortimot alle hjem er frittstående eneboliger, trukket tilbake fra gaten og innredet med alle de nyeste produktene og teknologiene som man «bør eie». Dette kan knyttes til myten om ensidig utforming, og hvordan den gjeldende kulturen der gjør konsum essensielt for å signalisere identitet og status (Beauregard 2006). Her kan det virke som om filmene promoterer familieidyll realisert gjennom materielle goder og en konsumorientert livstil.
2. Lokalsamfunn blir lite vist frem i disse filmene. Minimalt med offentlig rom inkluderes, og det er lite religiøs aktivitet, ofte er nabolaget kun delvis inkludert. Som Dolce (2009) skriver, vises det frem få biblioteker, frivillige organisasjoner og offentlige organisasjoner. Mangelen på offentlige rom og store gater med lite trafikk skjærer forstadsbeboerne i disse filmene fra den uorden og utrygghet som knyttes til å møte fremmede i offentlige rom.
3. Politikk, samfunnsliv og økonomiske spørsmål utover det som direkte påvirker hovedpersonen er sjeldent med i disse representasjonene. Lokalsamfunnet er som regel, når det er med, vist som et miljø som undertrykker og presser karakterene til konformitet. *The Steppford Wives* (1975), *The Truman Show* og *Pleasantville* (1998) er eksempler på dette. De har noen felles trekk med Sennett (1970) sin kritikk av forstaden, som tidligere er nevnt.
4. Tidsrammen for disse filmene er som regel satt til samme tidsperiode som de er blitt laget i. Med visse unntak som *Pleasantville* og *Back to the future* (1985), men stort

sett beholdes de andre elementene. Noen historiske filmer finnes også, for eksempel *Revolutionary Road*

5. Dolce (2009) identifiserer en rekke karaktertyper man gjerne møter i disse representasjonene. Som regel er disse tilhørende hvite middelklassefamilier, men visse unntak finnes. For eksempel lever Danny Glovers karakter (Roger Murtaugh) i *Dødelig Våpen 1-4* (87, 89, 92, 98) i en ellers klassisk forstadstilværelse.

Dolce finner 4 vanlige manns- og kvinne-roller i disse filmene. Disse mannsrollene er:

1. den elskverdige men forvirrede og klønete mannen
2. den svake mannen
3. den farlige og undertrykkende mannen
4. den resignerte mannen

Disse er alle hovedforsørgere for sine familier, med unntak av den resignerte. Den elskverdige, klønete og forvirrede møter vi i allerede nevnte *Mr. Blanding...* (1948) og i Roger Murtaugh fra *Dødelig Våpen*. Den svake mannen er svært sentral i *Rebel without a Cause* i Jim Starks far. Farens svakhet, og hvordan han undergraves av sin kone og svigermor gir ikke Jim Stark det mannsidealet han ønsker. Dette blir en kilde til Jims indre konflikt som driver store deler av filmen. Den resignerte er gjort kjent i blant andre *American Beauty* (1999). Den farlige mannen finner vi for eksempel i *The Steppford Wives*. Felles for mannsrollene er at deres rom for handling er begrenset. De er gift, har barn under oppdragelse og søker sin frihet i familielivet fremfor i karrieren. Mannens arbeidsplass vises i liten grad, og når den inkluderes er det en tørr og kjedelig jobb. I følge Dolce (2009) viser dette en tendens mot at den tradisjonelle maskuline identiteten på film blir svakere. Forstadens private og feminine karakter undergraver den tradisjonelle maskuliniteten.

Kvinner i disse filmene er stort sett gift og vises frem som koner og mødre. Det er få viktige roller for ugifte, voksne kvinner her. For det meste er kvinnen i forstadsfilmene den vanlige gode husmoren som steller hjemme og passer barn, er en kjærlig kone og gjør som best hun kan. En viss ambivalens mot forstadsidealet vises frem, særlig hvis kvinnen er høyere utdannet. Også når kvinnen selv slutter opp om husmor-idealet kan det oppstå konflikt hvis hun ønsker eller må jobbe, som for eksempel Doris Day sin rolle i *The thrill of it all* (1963). Men etter hvert dukker det opp andre varianter av denne kvinne rollen. Dolce (2009) oppsummerer de kvinnelige karaktertypene:

1. Den vanlige husfruen
2. Den ufølsomme moren

3. Den beskyttende
4. Den hevngjerrige
5. Den materialistiske

Jim Stark i *Rebel without a cause* (1955) kan sies å ha en ufølsom mor (og bestemor). En materialistisk og perfeksjonistisk mor møter vi i *American Beauty*. Dolce (2009) bruker *The hand that rocks the cradle* (1992) og *Eye for an Eye* (1995) som eksempler på henholdsvis den beskyttende og den hevngjerrige.

I den klassiske perioden Dolce (2009) omtaler kommer barna tydeligere frem i representasjonene. Forstadslivet handler i stor grad om at det skal være til det beste for barna, og at oppvekstproblemer og farer knyttet til storbyen skal kunne unngås. Unge mennesker kan forsøke å flykte fra forstaden, men har ofte problemer med å få sine planer realiserte. I noen representasjoner motsetter også barn seg å flytte fra byen og til forstaden.

Sex og homoseksualitet er store og seriøse trusler mot forstadsidyllen i disse filmene. Normer som tilbakeholdenhet, ansvar og et langsiktig perspektiv er gjeldende, og hvis de brytes, får det tydelige og alvorlige konsekvenser. Murphy (2009) viser hvordan denne forstadsidyllen bevisst brytes i horrorsjangeren. Den tilsynelatende idylliske og fredelige forstaden er nyttig som kontrast, og at det er noe råttent eller farlig «under overflaten» er et godt hjelpemiddel i flere typer narrativ film.

Utover 90-tallet og frem til i dag kommer det en rekke filmer som kan oppfattes som kritiske, eller i hvert fall ambivalente til forstaden. *American Beauty* og *Pleasantville* er ofte omtalt som kritiske eller negative representasjoner av forstaden. Muzzio og Halper (2002) går igjennom en rekke filmer de mener gir negative og mørke representasjoner av forstaden. De forstår filmer som *Truman Show* og *Pleasantville* som et oppgjør med forstaden som setting for de klassiske situasjonskomediene som var populære på 50-tallet. De representerer forstaden på en måte helt i tråd med Dolce (2009) sin klassiske representasjon, men *Truman Show* og *Pleasantville* lager en satirisk og parodierte kritikk av denne forstadsdrømmen. Men her er det den nostalgiske ideen om den gode 50-talls forstaden fremfor dagens moderne forstad som kritiseres. Filmene harselerer med denne nostalgien og ønsket om å vende tilbake «en enklere og bedre tid», som det heter. Videre finner Muzzio og Halper (2002) en rekke filmer som viser forstaden som dysfunksjonelle steder, preget av dype sosiale og personlige problemer. *American Beauty*, *Happiness* (1998) og *Apt Pupil* (1998) plasseres i denne kategorien.

Dette er altså Hollywood sin amerikanske forstad. Den klassiske representasjonen gjør seg stadig gjeldende, og på tross av en viss kritikk av forstaden i 90-tallets filmer og horrorsjangerens utnyttelse av den, ser det ikke ut til at den er på vikende grunn. De kritiske filmene

setter frem kritikk som tidligere er fremmet i andre sammenhenger, fra intellektuelle og akademikere. Som Murphy (2007) skriver er ideen om den utopiske forstaden lang fra død, og det er på ingen måte den klassiske representasjonen heller. Det er noe påfallende vanlig og tatt for gitt ved den klassiske representasjon, dette er måten moralske og gode amerikanere lever med sine familier.

2.3 NORSK DRABANTBY

Kapittel 2.1 tok for seg forstaden, dens definisjoner og debatten om den i en amerikansk kontekst. Her tar jeg for meg drabantbyens fremvekst i Norge, litt om dens historie og debatten knyttet til den.

Oslo regionen var i etterkrigstiden, frem til 1970 tallet, preget av en sterk vekst i forstedene. Men som Myhre (2008) påpeker, er det en lang historie med forsteder før dette. Drabantbyene ble bygget fra 50 årene og utover og ble knyttet til resten av byen med kollektivtrafikk som jernbane, trikk og buss. Men etter hvert som privatbilen ble mer vanlig i Norge, spredte bebyggelsen seg mer uavhengig av dette. I møte med norske forsteder får Harris og Larkham (1999) sin definisjon flere utfordringer. Som Røe (2009) skriver, var mye av forstadsboligene som ble bygget i Norge fra krigen og til 1970 tomannsboliger, rekkehus og blokkbebyggelse. Norske forsteder bar også preg av en større grad av offentlig planlegging enn i USA, der private aktører alene står for planlegging og gjennomføring.

En drabantby er en type forstad. Hansen og Brattbakk (2005 s.37) legger frem en definisjon: «Som drabantby regner vi relativt store boligområder som bygges under ett utenfor eller i utkanten av storbyen. De er ment å utgjøre en atskilt enhet med visse felles funksjoner». Bebyggelsen var ofte en blanding av hus, rekkehus og boligblokker. Dette skiller seg fra Harris og Larkham (1999) sine punkter i forhold til boligtyper.

2.3.1 Drabantbyhistorie

Drabantbyutbyggingen i Norge ble drevet frem av boligmangel og bolignød umiddelbart etter krigen, og Norge som andre land, hadde en betydelig befolkningsvekst. Etterspørselen etter boliger var enorm. I følge Hansen og Brattbakk (2005) var det viktig å sørge for å bygge nok boliger raskt. Moderne produksjonsmetoder ble tatt i bruk. Utformingen av boligene ble gjort med utgangspunkt i funksjonalistiske byplanideer. Samtidig ville man skape mindre lokalsamfunn og nærmiljøer, og man lot seg inspirere av blant andre Ebenezer Howards ide om sosialt og økonomisk selvforsynte hagebyer. Man ville derfor at drabantbyene skulle ha det tjenestetilbudet som var nødvendig for en behagelig hverdag (Røe 2009). Målet var,

skriver Guttu (2002), at drabantbyen skulle være relativt selvstendig i forhold til «moderbyen» når det gjaldt tilbud i service og tjenester. Drabantbyene skulle knyttes til hverandre og sentrum via kollektivtrafikk-nettverket. Skolen skulle utgjøre den felles kjernen i nærområdet. Og drabantbyen skulle reguleres etter soner for boliger, friarealer, tjenester og næringsvirksomhet. Denne modellen var, i følge (Benum 1994), i grove trekk veiledende for planlegging frem til 90-tallet.

Den første drabantbyen som ble bygget var Lambertseter. Granum (1989) beskriver hvordan dette var et betydelig steg opp i bokvalitet for de aller fleste innflyttere. Pågangen var stor, og kun de med flere års medlemskap i OBOS var aktuelle innflyttere, og blant disse var det loddtrekning om hvem som fikk hvilken leilighet. Byggingen av Lambertseter tok svært lang tid, og ble bygd med flere boliger enn det var dimensjonert for i den opprinnelige planen. Utearealene måtte beboerne selv sette i stand, for husbanken ga ikke lån til dette, og denne obligatoriske dugnaden var en viktig kilde til sosialisering blant de tidlige innflytterne. Tiden var slik Granum (1989) beskriver det, preget av en fremtidstro og optimisme, og engasjementet blant beboerne var betydelig. Etterspørselen etter leiligheter var stor, og mange ønsket å kjøpe på Lambertseter. Men prisen var fastsatt på forhånd, og i stedet for budrunder arrangerte OBOS loddtrekning for å fordele leilighetene. (Opsahl og Sekne 1993)

2.3.2 Drabantbydiskusjonen

I Norge er det, i følge Hansen og Brattbakk (2005), en dominerende oppfatning om at etterkrigstidens generelle boligpolitikk i stor grad har vært meget vellykket, men at drabantbyen her er ett unntak. «Kritikken av drabantbyen er parallell til, og også antakelig preget av, tilsvarende kritikk av etterkrigstidens masseproduserte boligbygg i andre land» skriver Hansen og Brattbakk (2005 s.35). Kritikken av drabantbyen kom omtrent samtidig som byggingen startet. Den var i første omgang rettet mot at Lambertseter ikke ble fullført etter planene, og at det tok for lang tid. Skoler, butikker og kollektivtransport kom sent på plass (Hansen 2006). På Lambertseter var det siste leddet av utbyggingen ikke ferdig før nærmere 20 år etter at de første flyttet inn (Granum 1989). Deretter ble den ensformige og kjedelig utformingen kritisert, det burde vært variasjon i bygningstyper, høyder og fasader. I følge Hansen (2006) ble denne kritikken avvist fra et funksjonalistisk ståsted. Den ble avskrevet med at dette var unødvendig pynt, noe man ikke kunne tillate seg, det avgjørende hensynet var å bygge effektivt.

Mot slutten av 50-tallet kom det kritikk som rettet seg mot de sosiale og kulturelle sidene ved drabantbyen. Guttu (2002) nevner særlig ungdomsproblemet (hærverk og annen

pøbelvirksomhet). Skylden ble gitt drabantbyen som et livløst sted uten varme, ikke ly for regnet og generelt uten mulighet for utfoldelse. Løsningen skulle være å få på plass butikker, lekeplasser, idrettsplasser, samfunnshus osv. som de opprinnelige planene gjerne la opp til. Dette videreføres noe i kritikken av drabantbyen som «soveby», der det skjer for lite, og det er kjedelig å leve.

I forbindelse med utbyggingen av Ammerud ble planprosessen tydelig kritisert. Hansen (2006) omtaler den som fagautoritær og udemokratisk, de som skulle representere beboerne ble overkjørt av fagfolket. Utover 70- og 80-tallet fortsatte drabantbyutbyggingene på tross av den unisone kritikken av drabantbyen, skriver Hansen (2006) og nevner blant annet Holmlia og Bjørndal, som begge ble bygget på 80-tallet som eksempel. Bebyggelsen ble mer variert, og de store blokkene ble det mindre av. Kritikken ble sterkere, og de masseproduserte drabantbyene ble etter hvert sett på som medvirkende årsak til utviklingen av store sosiale problemer. I et temanummer av magasinet *Sinnets helse* i 1975, skrev redaktøren at det finnes barn på 11-12 år som ikke en gang kjenner navnet på ukedagene eller årstidene, og de har mistet evnen til å lære å lese, skrive og regne. Skylden ble lagt på at hele bydeler ble bygget uten hensyn til «elementære betingelser for menneskelig tilværelse» (Hansen og Brattbakk 2005 s.34). Ammerud er en av de mest omtalte drabantbyene, bestående av fire like 14 etasjers høyhus som er lett gjenkjennelige. Ammerud-rapporten som Norsk Byggforskningsinstitutt la frem i 1971, viser betydelige problemer. Mange av de som bodde i høyhusene uttalte seg negativt, særlig på grunn av dårlige forhold for barn og unge. Noen barn var engstelige for å gå ut siden de ikke kunne se sitt eget vindu. Det var ingen planer om noe oppholdssted for ungdom, og mange falt utenom de organiserte aktivitetene (Ellingsen 1994).

Gakkestad (2003) har undersøkt hvordan drabantbyen Romsås er omtalt i Norges to største aviser. Hun finner at i perioden 1995 til 2002 var 70% av omtalene negative, 22 % positive og 8 % nøytrale. Det er fortellinger om ungdomsgjenger og kriminalitet som gis mest plass og utgjør 41 % av artiklene. Kritikk rettet mot innvandrers andel og kritikk av planleggingen og estetikken på Romsås utgjør bare 4,5% av de negative omtalene. Dårlige levekår og manglende offentlige tjenester utgjør en fjerdedel av omtalene. Hansen og Brattbakk (2005) finner en variasjon i attraktivitet på tvers av drabantbyene, lav attraktivitet knyttes blant annet til stigmatisering i media og høy andel innvandrere.

Ellingsen (1994) går lengre tilbake i tid og ser hvordan den negative omtalen av drabantbyen i aviser har fulgt drabantbyen hele veien frem til i dag. Hun finner to «generasjoner» drabantbykritikk. På 50-tallet var det arkitekter og representanter fra de borgerlige partier som kritiserte Arbeiderpartiets og OBOS' forsøk på å løse boligproblemet i

Oslo. De ønsket seg mer småhusbebyggelse og ville slippe til flere utbyggere. Utover 60- og 70-tallet kom det en kritikk fra venstresiden, og fra sosialarbeidere som så på drabantbylivet, og da spesielt i de høyeste blokkene, som svært skadelig. Ellingsen (1994) finner at kritikken i Aftenposten var preget av at man syntes boligbyggingen gikk for sakte, og at drabantbyene var grå og kjedelige, blokkene var for høye og de sto for tett. Videre ble det hevdet at boformen ikke ga mulighet for selvrealisering, noe som førte til et mangelfullt sosialt miljø. I Dagbladet og VG var det også en kritisk linje, men det var mer sensasjonspregede oppslag om ulike problemer i drabantbyen. Stovner, Ammerud og Romsås fikk spesielt mye negativ oppmerksomhet. Ellingsen peker på overskrifter som: «Drabantby-terroren fortsetter: Ungdomsbande gikk amok», «Et helvete», «Sodoma og Gomorra», «Lever i frykt».

Som også (Opsahl og Sekne 1993) påpeker, var det knyttet visse problemer til massebilismens inntog for Lambertseter, blant annet var det bare en parkeringsplass per syvende familie. Ofte ble drabantbyene kritisert som svært trafikkfarlige og lite barnevennlige på grunn av dårlig skille mellom områder for barn og trafikk.

Spesielt ble drabantby-husmoren og drabantby-ungdommen mye omtalt i media, skriver Ellingsen (1994). På 50-tallet skulle husmoren helst være hjemmeværende, men mange ønsket og trengte allikevel å spe på med deltidsarbeid, og da gjerne omsorgsarbeid. Lang reisevei og mangelfull kollektivtrafikk kunne gjøre dette umulig. Husmoren var i fare for å bli isolert. Mangelen på samlingspunkter og dermed manglende kontakt med andre førte lett til en passiv holdning, nervøsitet og andre psykiske lidelser, i følge avisene. Mye av det som ble skrevet om drabantbyen blir av Ellingsen (1994) karakterisert som useriøst. Som for eksempel at kvinnene i drabantbyene manglet «erotisk stimuli» fordi de nesten ikke så menn. Drabantby-ungdommen i media opptre gjerne som flokk, eller som truende ungdomsgjenger. Småkriminalitet, pøbelstreker og hærverk var deres vanlige aktiviteter.

Flere studier av hvordan både utenforstående og innbyggere oppfatter drabantbyen viser at et negativt bilde har et visst fotfeste blant de som ikke bor i drabantbyen, mens de som bor der generelt har et mer positivt syn. Ellingsen (1994), Hansen og Brattbakk (2005), Granum (1989) påpeker alle dette fenomenet. Syn som at alle drabantbyer er like, består for det meste av høyblokker, har dårlige miljøer og store sosiale problemer, er typiske for de som selv ikke bor i drabantbyen. Innbyggerne er ikke blinde for problemene i sine nærmiljø, men ser også positive sider og ser generelt ikke like mørkt på det. Samtidig viser Barstad og Kirkeberg (2003) at de nye drabantbyene i ytre øst (bygget på 70- og 80-tallet, deriblant Romsås, Stovner og Furuset) rangeres litt dårligere på levekår enn Oslo og landet generelt. Selv om levekårene ikke er så dårlige som media og ryktene kanskje vil ha det til, så er det

fortsatt slik at helsetilstanden og integrasjonen på arbeidsmarkedet er dårligere i disse områdene enn i Oslo generelt (Nadim 2008). De siste årene har det vært rettet en kritikk mot drabantbyen, særlig de som ligger i Groruddalen, på grunn av en økende andel befolkning med innvandrerbakgrunn. «Oslo Ghettofiseres» advarer både politikere og aviser. Konsekvensene av dette er en mer voldelig by generelt når konfrontasjonen mellom disse isolerte miljøene, stater i staten, og det brede samfunnet er uunngåelig. Problemene i drabantbyen blir slik ikke bare sosiale problemer, men en trussel mot resten av samfunnet. I følge Andersen og Biseth (2013) er denne ghetto-myten blant mennesker uten for de mer kritiske sirkler akseptert som allmennkunnskap.

2.3.3 Drabantbyen i Norsk litteratur

«I forhold til landsbygda, som er beskrevet både med iskaldt hat og brennende kjærlighet på side opp og side ned i norsk skjønnlitteratur, så finnes det relativt få norske bøker om drabantbyen». (Straume 2002 s.2)

Dette skriver Straume (2002) i en gjennomgang av bøker der drabantbyen blir tematisert og diskutert. Straume starter med Axel Jensens *Epp* fra 1965, og beskriver den som en dystopisk fremstilling av drabantbyen, som kald og upersonlig. Året etter gir Anne-Cath. Vestly ut *Aurora fra blokk Z* og her gis et ganske annet bilde av drabantbyen. Dette er den første av flere bøker lagt til den fiktive drabantbyen Tirilltoppen. I denne boken snus kjønnsrollene på hodet, og Auroras far er hjemme med henne mens han fullfører sine studier. På tross av noen reaksjoner på dette og at hele drabantbyen er litt fremmed for en 5 åring, er drabantbyen egentlig ganske hyggelig å vokse opp i. Tove Nilsens *Skyskraperengler* har litt samme prosjekt som Anne-Cath. Vestlys bøker fra Tirilltoppen, de vil begge forklare drabantbyen. I Dag Solstads *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* møter leseren en plansjef fra Obos som flytter ut til Romsås og selv får erfare hvor ulikt området er fra planleggerens intensjoner. De små områdene der det sosiale livet skulle myldre og folk skulle utfolde seg ligger øde og tomme.

Fremmedgjøring og ensomhet, på tross av mengden folk, blir tydelig beskrevet i flere av bøkene Straume tar for seg. Samtidig er det også noen bøker som har et mer nyansert ståsted.

Teori og Praksis av Nikolaj Frobenius er bok som er svært kritisk til drabantbyen Rykkin. Halvveis fiksjon, halvveis biografisk skriver Frobenius om drabantbyen han selv bodde i som ung. Frobenius sin bok tar også opp planleggingen av Rykkin. Han skriver:

«Prosjektets banebrytende karakter syntes å smitte alle representantene i kommunestyret med en optimisme som i overskuelig fremtid skulle gjøre dem immune overfor de foruroligende konsekvensene av utbyggingen.» (Frobenius 2005 s.27)

I 2011 ble boken filmatisert under tittelen *Sønner av Norge* og er en del av utvalget filmer som undersøkes i denne oppgaven.

I 2012 ga Øyvind Holen & Mikael Noguchi ut *Drabant Volum 1*, et tegneseriehefte satt til en drabantby i Groruddalen i 1994. Fortellingen handler om to ungdommer som lever for graffiti, samtidig som Oslo kommune virkelig skjerper kampen mot graffiti miljøene. Det er en oppvekstfortelling om graffiti, dop, kjærlighet og kriminalitet. Men den er nyansert, og fremstiller drabantbyen hverken som fryktelig ille eller veldig bra. Selv har Holen uttalt at han ville skrive «Den nye *Skyskraperengler*» fordi oppvekst på 90-tallet hittil kun er tematisert i rappen. (Holen til Johannsen, NTB 2012, trykt bla. i Oppland Arbeiderblad 16.juni s.23).

Drabantbyutbyggingen som foregår i Norge har altså som mål å dekke opp et boligunderskudd og den betydelige befolkningsveksten som preger etterkrigstiden. Fra å være en god løsning blir drabantbyen utsatt for betydelig kritikk. En kritikk som blir uttrykt både blant akademikere og intellektuelle, i tabloide aviser og i norsk litteratur. Drabantbyen blir betraktet som årsak til en rekke samfunnsproblemer, og det negative bildet av drabantbyen blir gjeldende, særlig blant de som ikke bor der selv. Det siste elementet i kritikken handler om en økende innvandrerandel og konsekvensene av dette. Sammen med avsnittene om den amerikanske forstaden og dens representasjoner på film har dette kapittelet gitt nødvendig bakgrunnsinformasjon og kontekst for analysen. Men før jeg kommer så langt, er det nødvendig å se nærmere på hvordan samfunnsgeografien tar for seg filmens verden.

3 GEOGRAFI OG FILM

De neste avsnittene ser nærmere på hvordan møtet mellom samfunnsgeografien og filmen har fortonet og utviklet seg. Jeg ser på noen av de ulike innfallsvinklene og retningene som finnes den samfunnsgeografiske litteraturen om film og geografi. Dette blir en slags faghistorie for en svært begrenset del av faget, men koblingen til bredere tradisjoner og endringer er tydelig. I kapittel 3.1 drøfter jeg hvordan sted, rom og landskap blir benyttet i filmenes narrativ, eller sagt på en annen måte, hvilke roller sted, rom og landskap har i filmens fortelling. Dette handler også om hvordan steder på film knytter seg til filmens karakterer. Deretter følger et kapittel (3.2) som tar for seg begrepet representasjoner, som er et svært sentralt begrep i denne oppgaven. Til slutt, i kapittel 3.3, ser jeg på noen konkrete sider ved begrepet representasjoner som er særlig viktig for denne oppgavens analyse.

Lukinbeal og Zimmermann (2006) og Aitken og Dixon (2006) mener filmgeografi utgjør et eget felt, eller underdisiplin i samfunnsgeografien. Denne oppfatningen ser foreløpig ikke ut til å ha fått fotfeste i samfunnsgeografien. I den siste utgaven av *The Dictionary of Human Geography* (Gregory *et al.* 2009) benyttes ikke dette begrepet. Den omtaler film som et fenomen, eller tema som ulike geografer har betraktet fra mange vinkler og i ulike kontekster. I avsnittene under benytter jeg begrepet filmgeografi for å referere til denne løst sammensatte samlingen litteratur orientert rundt film som tema i samfunnsgeografi. Om det skal betraktes som et eget felt eller ikke er heller ikke avgjørende for oppgaven, men benyttes slik fordi det er hensiktsmessig. I de neste avsnittene gjør jeg rede for utvalgte deler av denne litteraturen.

Film er ikke samfunnsgeografiens vanligste studieobjekt, men en stadig voksende litteratur tar til orde for og viser at det kan være svært interessant. I sin tale til den 43. forsamlingen av «The association of american geographers» i 1947 tok AAGs president, John K. Wright, til orde for at geografien skal strekke seg ut over de rammene for geografien den romlige vitenskapen har satt. I følge Wright (1947) finner vi dagens *terrae incognitae* i reiseskildringer, poesi, litteratur, filmer, og i vår intuitive og estetiske fantasi. Etter at kartene er ferdig tegnet og uten blanke felt, drager eller sjømonstre, er de ukjente territoriene i menneskers egne hoder. Disse ukjente territoriene lar seg ikke utforske etter de strenge vitenskapelige prinsipper som da preget geografien. Men hvis vi velger å være blinde for disse territoriene, får vi et tørt og snevert fag som vil produsere lite av betydning for ettertiden, hevdet Wright (1947). Riktignok hadde man, i regionalgeografien, noen eksempler på at man benyttet litteratur og kunst for å skildre regioner. På 50-tallet ble det publisert noen tekster

som tok for seg filmer i «The Geographical Magazine». De så på hvordan geografer kunne benytte filmer i undervisning. Man betraktet altså filmen som et mimetisk medium, der man gjennom godt håndverk kunne fange og formidle en objektivt riktig opplevelse av et fremmed landskap (Aitken og Dixon 2006). Watson (1969 s.10) tar opp Wrights *terrae incognitae* og skriver:

«... not all geography derives from the earth it-self; some of it springs from our idea of the earth. This geography within the mind can at times be the effective geography to which men adjust and thus be more important than the supposedly real geography of the earth.»

Frem til i dag har geografer tatt for seg mange ulike kulturelle uttrykk, blant annet musikk, aviser, postkort, reklame, tegneserier. I følge Lukinbeal og Zimmermann (2006) er film en logisk videreføring av dette arbeidet. Film gir geografer en verden av kunnskap som kombinerer flere perspektiver, subjektive og objektive kvaliteter og geografisk fantasi og informasjon.

Burgess & Gold sin bok *Geography the Media and Popular Culture* fra 1985 er ofte omtalt som samfunnsgeografiens første forsøk på å ta for seg film. Herfra og til i dag har interessen for film vært økende. Gjennom 90-tallet og forrige tiår så man stadig flere publikasjoner som tok for seg film og geografi i et så stort omfang at både Aitken og Dixon (2006) og Lukinbeal og Zimmermann (2006) omtaler det som et nytt felt i samfunnsgeografien som endelig er modnet. Denne oppblomstringen skjer samtidig med den kulturelle vendingen i samfunnsgeografien, der kulturgeografi som underdisiplin vokste, og man så et økende fokus på kulturelle konsepter i faget generelt.

Utviklingen av filmgeografien har altså tatt sin tid, dette kan vi finne flere grunner til. Wright (1947) hevdet, i sin tid, at det fantes en oppfatning om at disse kunstneriske, mer åndelige tingene eget seg dårlig for vitenskapelige studier, og at geografer ikke hadde den nødvendige følelsen for slikt materiale, og dette måtte overlates til andre fag. Kennedy og Lukinbeal (1997) ser et betydelig hinder i at film ofte tenkes på som bare underholdning og at det ofte er vanskelig å finne en definitiv mening i en film. De legger også vekt på at det kan være vanskelig å se koblingen mellom bildene og deres effekt. I kulturgeografien er det en tendens til å henvise medier som film til en sekundær posisjon, bak den ekte og levde erfaring, skriver Fletchall *et al.* (2012).

Den første boka innen samfunnsgeografien som utelukkende tar for seg film som medium var Aitken & Zonn sin *Place Power Situation and Spectacle* fra 1994. Her setter de frem en bred agenda. Geografer som studerer film bør ta for seg hvordan landskap, steder og natur er behandlet og representert. Det er viktig å se på hvordan klasse, etnisitet, kjønn og

lokalitet spiller inn på både hvordan en film blir produsert og hvordan den «blir sett». Filmgeografien bør også avdekke hvordan ulike ideologier understøttes og naturaliseres gjennom filmer. Aitken og Zonn (1994) vektlegger også at filmgeografien bør tar for seg hvordan aktører bruker film for å forstå sin egen plass i verden. Disse ambisjonene tas opp av flere geografer videre, spesielt hvordan landskap og sted er behandlet og fremstilt, og hvordan ideologier naturaliseres. Tanken om populærkulturens naturaliserende og hegemoniske effekt er tydeligst uttrykt av sosiologene Max Horkheimer og Theodor Adorno, som knyttes til kjernen av frankfurterskolen. De betraktet generelt populærkulturen som et verktøy i maktens tjeneste og ga det enkelte individ liten mulighet for refleksjon. Filmens kraftfulle illusjon og mengden detaljert informasjon som formidles, tvinger publikummet til å sidestille film med virkelighet. (Horkheimer og Adorno 2002). Denne tydelige kulturdeterminismen er ikke gjeldende innen filmgeografien, men tanken om filmens mulighet for å naturalisere ideologi er fortsatt tydelig til stede. Dette synet er, som vi skal se, blitt mer nyansert både i forhold til produksjon og konsum av film ved at man behandler seerne som handlende aktører.

Samfunnsgeografers interesse for film, hevder Kennedy og Lukinbeal (1997), springer ut fra to ulike retninger. Fra humanismen og landskapsgeografien på den ene siden og fra de sosiokulturelle studier på den andre.

Humanismen undersøker hvordan landskap avbildes og steders meningsinnhold. Det knytter seg nært til humanistiske fag som kunsthistorie, litteraturvitenskap og estetikk i sin metodologi. Denne retningen i samfunnsgeografien var et radikalt brudd med den positivistiske tradisjonen og trekker på kulturgeografien (regionalgeografien) fra tiden før positivismen. Gjennom en fenomenologisk innfallsvinkel til geografi fokuserte man innen denne tradisjonen på de åndelige sidene av mennesket, det vil si mening, verdi, mål og hensikt, samt aktørers handlingskapasitet og deres levde erfaring (Peet 1998). Den andre retningen er nært forbundet med de deler av samfunnsgeografien som knytter seg til sosialteori og sosiale fenomeners romlige aspekter. Her benytter man teorier hentet fra kulturstudier og sosiologi. Meningskonstruksjon, hvordan meninger blir til og utvikles blir vektlagt. Man undersøker relasjonene mellom det dominante og det underordnede, slik at de kan forstås og utfordres (Kennedy og Lukinbeal 1997). Denne retningen kan knyttes til radikal og marxistisk geografi som utgjør en kontrast til den humanistiske retningen gjennom at man flyttet fokus fra fenomenologiens mikroperspektiv og igjen så på strukturelle forhold (Peet 1998). Blant annet Dunn og Winchester (1999) kritiserer den humanistiske geografien for en mangelfull behandling av sosiale relasjoner og steders flertydighet.

Aitken og Dixon (2006) ser to teoretiske retninger vokse ut av geografiens undersøkelse av film. Den ene knytter de eksplisitt til Frankfurter skolen, der tidligere nevnte Adorno og Horkheimer og deres syn på film som industri hører til. Her argumenteres det også for at filmer i stor grad bidrar til å trekke oppmerksomhet vekk fra kapitalismens skyggesider som fattigdom, kriminalitet og miljødeleggelser. Filmer tjener de som produserer dem, det vil si de som betaler og tjener penger på salg, visning og distribusjon. Film spiller på våre voyeuristiske interesser i sex og vold og den vanlige manns melodrama. Walter Benjamin (2012), som ofte knyttes til Frankfurterskolen, modererte dette synet noe og hevdet at filmer kan gi seerne en mulighet for eskapisme og åpne opp for nye horisonter. Benjamin sitt perspektiv peker på at myter, drømmer og forventninger er en del av det å se film.

Anti-essensialisme, (eller post-strukturalisme) er den andre retningen som beskrives av Aitken og Dixon (2006). Her legges det vekt på at objekter gis mening gjennom aktørers handlinger og tanker. Vi kan ikke befestе en bestemt mening som sannhet, for vi kan ikke komme unna vår egen subjektivitet. Anti-essensialisme innebærer at man ser objekters mening som gitt av aktørers handling og tanker. Sannhet er en sosial konstruksjon og er ikke transcendent. Man har heller ikke tilgang på andre aktørers måte å se verden på, og kan dermed ikke påstå noen sannhet i vår representasjon av deres syn. I filmgeografien har de fleste etter hvert lagt vekk, eller i det minste begrenset ambisjonen om en mimetisk relasjon mellom film og virkelighet. Man kan ikke lengre se på film som mimetisk siden man ikke lenger antar at det fins en objektiv virkelighet der ute som venter på å bli filmet. Dette sosialkonstruktivistiske synet er også tydelig i postmodernismen som har opptatt deler av samfunnsgeografien siden 80-tallet (Peet 1998). Vår postmoderne samtid omtales som et mediasamfunn, der både kunst og kultur fullt ut er en del av vareproduksjonen. Film har av litteratur arvet posisjon som den dominerende formen for meningsbærende kulturuttrykk og utgjør postmodernismens definitive kunstform. Inspirert av Baudrillard hevder Kennedy og Lukinbeal (1997) at vi lever i et samfunn der vi kjenner oss selv og samfunnet delvis gjennom skjermen og lerretets representasjoner. Måten vi relaterer våre sosiale liv og relasjoner til film og andre mediers representasjoner kan få konsekvenser for hvordan vi velger å leve, og hvordan vi forstår oss selv.

Aitken og Dixon (2006) ser tre trender i geografiens behandling av filmer.

1. Man undersøker hvordan visse meningsdannelser er tilskrevet folk og steder slik de opptrer på skjermen.
2. Hvordan meningsdannelser til folk og steder på film relaterer seg til meninger satt fram av andre medium.

3. Samspillet mellom teknologi og det sensoriske miljøet, det vil si at man ser på hvordan film stimulerer alle aktørenes sanser.

De ser også fellestrekk mellom disse i at de alle er interessert i maktforholdene som preger meningskonstruksjon, og hvordan vi ser filmer. Ideer om hvordan steder og folk er, samt ideer om hvordan, hvor og når man skal se, ender opp med å bli tatt for gitt, er også preget av disse maktrelasjonene.

Det er mulig dette teoretiske skillet en del av bakgrunnen for problemet som (Kennedy og Lukinbeal 1997 s.34) påpeker når de skriver:

«Geographic analysis of film has tended to work within bipolar frameworks (e.g., individual/societal, local/global, urban/anti-urban, pristine nature/despoiled nature)».

Et slik binært par er også forstad/by som allerede er omtalt tidligere i kapittelet om den amerikanske forstaden (ev. se Vaughan *et al* (2009)) Slik binær tankegang blir også omtalt som et trekk ved vestlig tankegang generelt. Samfunnsgeografien, i likhet med andre disipliner, har utfordret og kritisert denne typen tankegang. Samtidig er binære begrepspar ofte nyttige heuristiske elementer. De er en ekstrem variant av den kategorisering og oppdeling av verden som vi er avhengig av for å gjøre verden forståelig (Cloke og Johnston 2005). Kennedy og Lukinbeal (1997) tar til orde for at disse binærparene skal behandles etter en både/og logikk fremfor enten/eller, eller at de skal betraktes som ytterpunkter i et kontinuum. Lukinbeal og Zimmermann (2006) anlegger to punkter med kritikk mot filmgeografien. For det første fokuserer den i for stor grad på tekstuelle lesninger av film for å finne gode eksempler til å illustrere etablert sosialteori. For det andre hevder de at det er en mangel på empirisk forskning. Ofte gjøres det grundigere rede for konseptuelle og teoretiske rammeverk fremfor metodologiske hensyn. Det neste kapittelet tar for seg, diskuterer og til en viss grad utvider et slikt rammeverk som tar sikte på å avdekke både mening og narrativ funksjon gitt til steder i film.

3.1 STED, ROM OG LANDSKAP I FILM

Den kjente filmkritikeren Manny Farber (1998) skriver i *Negative Space* at dersom det hadde eksistert en lærebok om filmens rom, ville de tre viktigste ha vært: Rommet på lerretet, det psykologiske rommet til karakteren, og det området av opplevelse og geografi som filmen omfatter. Farber, som er mest opptatt av estetikk, betegner rom som «the most dramatic stylistic entity» (1998:3). Det er bruken av de filmatiske rommene som, i følge Farber, er kjernen i filmskapernes stil. Betydningen av filmens estetiske sider for meningsinnholdet som

tillegges steder i film er et sentralt tema i oppgaven, men filmskapernes eventuelle individuelle stiler blir derimot ikke behandlet.

Filmer sies noen ganger å ha en egen intern verden og virkelighet, kalt *diegesis*. Ofte er den svært lik vår, noen ganger svært ulik. Dette er filmens narrative rom, det vil si verden slik fortellingen og dens karakterer skaper den. Det narrative rommet kan være større enn det som vises på lerretet. Narrativet kan hentyde og referere til steder og hendelser som aldri blir vist i filmen. For eksempel i den tragiske *Revolutionary Road* der de to hovedpersonene planlegger å dra til Paris i et håp om å redde deres ekteskap. Paris vises aldri i filmen, men måten hovedpersonene snakker og drømmer om å flytte dit leder seeren til selv å forestille seg Paris, og hvordan de kunne fått det bedre der. Slik skaper filmen et inntrykk av steder uten å vise stedet på filmen (Bordwell og Thompson 2010). Det er å finne og å forstå geografien, landskapet og stedene i denne interne verden som er oppgavens første målsetting.

3.1.1 Narrative funksjoner

Higson (1984) fokuserer på landskapets virkning og funksjon i forhold til filmens narrativ. Han vektlegger hvordan et landskap konstruerer det narrative rommet for filmens handling. Det er et samspill mellom hvordan filmen viser et generisk og et spesifikt landskap samtidig. Ofte er landskapsbilder i filmer fulle av detaljer som narrativet ikke benytter, disse gir filmen realisme. Samtidig oppfattes landskapene som generelle i filmen, i form av å være en type landskap. Landskapsbilder kan i filmen reflektere sider eller personlighetstrekk hos karakterene og fungere som en metafor for protagonistens sinnsstemning. Videre fungerer «landskapshots» som noe spektakulært, noe som gir visuell glede og for å trekke seeren inn i filmen. I avbildninger av landskap er det alltid mer informasjon enn narrativet kan benytte seg av, enten i det spektakulære eller i de realistiske detaljene, samtidig bidrar dette også til et inntrykk av realisme. Lukinbeal (2005) gjør i grunn samme inndeling, men er tydeligere. Han skriver at landskap tjener filmnarrativet på fire måter. Landskap som sted, rom, det spektakulære og som metafor. Med landskap som sted eller landskap som rom menes det at landskapet fungerer som, og tillegges egenskaper normalt knyttet til rom eller sted. Lukinbeal (2005) knytter landskapets som rom til begrepet stedsløshet, eller representasjon av et generisk sted. Den sosiale betydningen av sted og meninger knyttet til sted settes til side for et ensidig fokus på handlingene og narrativets utfoldelse. Stedsløshet, omtalt av Relph (1976), er en mangel på de emosjonelle relasjonene og den dype kontakten som preger sted og gir en «sense of place», noe som kan resultere i fremmedgjøring.

Landskap som sted oppstår når handling og narrativet er tydelig situert i et sted. Dette kan knyttes til «sense of place», som her blir oversatt som stedsfølelse. Tuan (1977) betrakter sted som noe vi opplever, og en stedsfølelse oppstår gjennom vår erfaring og tilknytning til sted. En ofte sitert frase er: «Places are centers of felt value...» (Tuan 1977:4). I følge Relph (1976) handler sted også om å føle en tilhørighet, en følelse av at man er på innsiden. Stedsfølelse handler altså både om hvordan noen steder har en spesiell identitet, og den tilknytning mennesker føler til steder. Tuan (1974) bruker begrepene «topophilia» og «topophobia» for å snakke om de positive og de negative følelsene og tankene som er knyttet til steder. Topophilia kan oversettes til kjærlighet for sted, mens topophobia kan oversettes til frykt for sted. Om filmer i seg selv kan skape en stedsfølelse preget enten av frykt eller kjærlighet er problematisk å avgjøre i det enkelte tilfellet. Muligheten for at filmer kan formidle slike stedsfølelser er reell. Ofte spiller filmer på stedsfølelse vi i ulik grad allerede har og dermed tar med oss i filmen. Filmene *Paris je t'aime* (2006) og *New York I love you* (2009) er gode eksempler. *Paris je t'aime* spiller bevisst på ideen om Paris som en romantisk by, mens *New York I love you* spiller på en romantisering av «the big apple». Seerens reelle erfaring og oppfatning om steder kan også påvirkes av filmer. Ideen om Paris som romantisk og New York som en by man elsker, fungerer for et filmpublikum som kanskje aldri har levd eller besøkt disse byene. Dette foregriper et viktig poeng som jeg kommer tilbake til senere i oppgaven; at vi som seere tar med oss en mengde kunnskap og fordommer inn i vår opplevelse av en film.

Nietschmann (1993) hevder det er flere grep en film kan gjøre for å formidle en sterk stedsfølelse. Filmer kan benytte flere tegn for et sted fremfor kun de stereotypiske og dermed la hverdagslige kompleksiteter bli synlige. Sted kan posisjoneres i forgrunnen som en støttende skuespiller heller enn bakteppe. Narrativ kan situeres i sted fremfor bare å fokusere på handling og hendelser. Slik gir sted narrativet realisme.

Landskap er ofte vist gjennom et master-shot eller et etablerende-shot, skriver Higson (1984s.3) og kaller de for: «That-shot-of-our-town-from-that-hill-over-there». Slike shots har visuelt sett noe felles med landskapskunst. Det er bilder som viser store områder, og viser den brede geografiske rammen rundt handlingen. De brukes også for å vise at handlingen har forflyttet seg til et annet sted, eller at vi har forflyttet oss for å se noe som skjer et annet sted (Bordwell og Thompson 2010). Her benyttes ofte velkjente ikoner for enkelt og raskt å fortelle seeren hvor handlinger er: Eiffeltårnet eller triumfbuen for Paris, Empire State Building eller Times Square for New York, Colloseum eller Pantenon for Roma, Big Ben for London, Golden Gate Bridge for San Fransisco, og St. Basil katedralen i Moskva. Listen er

ganske lang. Dette viser hvor sterke assosiasjoner slike symboler gir. Det oppstår en spenning i filmer mellom det generelle og det spesifikke, mellom å oppfatte landskapet på lerretet som rom og som sted. Når man ser landskap på film, vil man på samme tid se elementer som gjør at man oppfatter landskapet som generelt, og elementer som viser landskapet som konkret. De elementene som trekker mot landskap som rom, lar oss se hvordan dette er en generell type rom ved at vi kjenner igjen noe fra vår egen virkelighet eller andre representasjoner. For eksempel kjenner vi *en skog* fra *en savanne*, basert på den generelle oppfatning vi har av hvordan et slikt type landskap ser ut. Samtidig kan filmer helt tydelig også formidle at dette er *den skogen*, både i forstand av at dette skjer i f.eks Amasonas, eller at dette er det *stedet* der hovedpersonen eller disse personene hører hjemme. Når filmens narrativ benytter seg av detaljer i landskapet, blir vi dratt mot å tenke på dette som et spesifikt sted. Vi gjenkjenner med andre ord at dette rommet er gitt mening både for oss som seer og innenfor filmens egen verden.

Landskap som noe spektakulært handler om at landskapet kan være fascinerende i seg selv og gi en voyeuristisk tilfredstillelse. Landskap kan i denne sammenheng bli kodet med maktrelasjoner. Slike bilder kan vise hva som i en gitt representasjon regnes for vakkert, og hva som er forferdelig, hva som er det riktige og gode, og hva som er galt. Den berømte åpningssekvensen i *American Beauty* (1999) bruker landskapet på denne måten. Kameraet glir inn i den velstelte og svært homogene forstaden, og viser «den riktige» måten å leve på, samtidig som fortellerstemmen undergraver bildene og setter den fatalistiske og subversive tonen for filmen. Som en interessant kontrast kan vi se på *Saturday Night Fever* (1977) sine to første klipp. Her starter kameraet med Mannhattan og de ikoniske skyskraperne, men trekker seg ut og vekk. Så klippes det til et landskap der disse ligger langt i bakgrunnen, og kameraet panorerer ned og finner John Travolta ute på gaten i Bronx, en arbeiderklassebydel. Slik blir filmens hovedperson plassert geografisk og sosio-økonomisk på samme tid. Denne bruken av landskap som noe spektakulært sporer Jackson (1980) til 16-hundretallets teater, mens landskapet som en metafor og som sentralt sted knytter seg til dramasjangeren som ble populær i det 18-århundret.

Landskap som metafor handler, i følge Lukinbeal (2005), om hvordan mening og ideologi gjennom metaforer er gjort om til landskap. Det vanligste eksempelet på dette er hvordan landskapet ilegges menneskelige karakteristikker. Relasjonen mellom landskap og karakterene kan være psykologisk, i følge Higson (1984). Ikke bare er karakteren i landskapet, men landskapet kan bli en del av karakteren og bli en del av personens sinnstilstand. Lukinbeal (2005) beskriver dette på to måter. Den første måten er virkemidler

som når det begynner å regne samtidig som karakteren er trist. Eller at en trist og deprimeret karakter foretrekker mørke omgivelser. Landskap som metafor kan også være et tilfelle av vanlige måter å se landskap på for en sosial eller kulturell gruppe. Som eksempel peker Lukinbeal en anti-urban holdning i en del hollywood film. Der blir byen noe som ødelegger menneskene og å forlate byen er eneste vei til lykken. Metaforen får nærmest en ideologisk funksjon når den bidrar til å gjøre det kulturelle til noe som virker naturlig på denne måten.

Aitken (1991) minner om hvordan spektakulære og ordinære steder og rom trekker seerne inn i filmene på ulike måter. Med en ordinær setting trekkes seere inn ved å gjenkjenne deler av sin egen hverdag, mens i en spektakulær setting blir seeren engasjert i filmen på grunn av det spektakulære i seg selv.

3.1.2 Teater eller tekst?

Lukinbeal (2005) forsøker å ta et oppgjør med «landskap som tekst» - metaforen som i følge Dunn og Winchester (1999) er hegemonisk innen kulturgeografien, det inkluderer den såkalte filmgeografien. J. B. Jacksons «Landskap som teater»-metafor blir av Lukinbeal betraktet som et bedre utgangspunkt for filmgeografien enn «landskap som tekst»-metaforen.

Teatermetaforen, slik Jackson (1980) beskriver den, bringer tydelig frem tre interessante elementer som tekstmetaforen, i følge Lukinbeal (2005), mangler.

1. Teater er en scene-produksjon med ett sett sosiale og kunstneriske regler.
2. Teateret er kontrollert og produsert av mennesker.
3. Teateret lar oss se oss selv midt på scenen.

Lukinbeal (2005) foretrekker «landskap som teater» fremfor «landskap som tekst». Han begrunner dette slik: «Where landscape as text limits cinema's ontology to the image, theater moves beyond this boundary» (Lukinbeal 2005 s.5). Teater-metaforen lar oss se film både som bilde og som industri, og den gir en mulighet til å undersøke landskapets narrative funksjoner fremfor bare å se på bildet. Det er to svært relevante innvendinger mot dette som bør bringes frem. De aller fleste som tar for seg analysen av kulturelle tekster (og hvis film eller landskap forstås som tekst, så er det en kulturell tekst) påpeker ofte at hvordan teksten blir produsert og konsumert er viktig. Videre hevder Lukinbeal (2005) at «landskap som tekst» metaforen bærer med seg en binær logikk, der det materielle landskapet privilegeres fremfor filmens landskap som er *kun* representasjon. Representasjoner er altså mindre viktig enn det konkrete og materielle. Rangeringen av representasjoner som mindre viktig handler mer om hvordan man forstår representasjoner enn at man tar i bruk et utvidet tekstbegrep for å analysere kulturelle representasjoner av ulike art. Se for øvrig kapittel 3.2 for en diskusjon av

representasjonsbegrepet. Det er også interessant å merke seg i forhold til dette at innen postmoderne teatervitenskap er teateret og en teaterforestilling *i helhet* gjerne blitt analysert som tekst. Tekstbegrepet i en slik sammenheng blir på samme måte som i kulturgeografien benyttet om mye mer enn det rent skriftlige. Tekstmetaforen er, som Fletchall *et al.* (2012) skriver, både et nyttig og passende verktøy i analysen av filmers stedsrepresentasjoner. Men den er ikke uten sine begrensninger. Ved primært å fokusere på film forstått som tekst er det vanskelig å se hvordan film påvirker og griper inn i hverdagslivet.

3.1.3 Fra landskap til sted til filmsett

Hittil har dette handlet utelukkende om landskap definert på en ganske vanlig måte, som de synlige egenskaper i et område. Bygninger, fjell, trær, biler og alt slikt kan inngå, og egentlig er det ganske enkelt noe som tilsynelatende er filmet utendørs. For det vanlige publikum kan det være vanskelig å vite hvordan bildet og landskapet vi ser er komponert. Før landskap filmes blir de, som man i teateret bygger settet før publikum slipper inn, iscenesatt og ofte modifisert før kameraet tas frem. Det er ofte svært vanskelig å vite, spesielt i moderne filmer, hva som er tatt opp «on location», og hva som er bygd i studio, ved bare å se filmen. I tillegg bygges det av og til filmsett «on location», og opptak både fra sett og fra studio kan kombineres med miniatyrer og data genererte bilder eller begge deler (Bordwell og Thompson 2010). Om noe er filmet «on location», er det langt fra sikkert at det er riktig lokasjon. Ofte brukes en lokasjon som en annen. For eksempel er *Apocalypse Now!* (1979) satt i Vietnam, men i stor grad filmet på Filipinene (Nietschmann 1993). *Mad Men* (2007) er et annet eksempel, her er handlingen lagt til New York på 50-tallet, men for det meste filmet i Los Angeles. Huset som er brukt som hjem for Don og Betty Draper er ikke i New York, men ligger i Pasadena, nærmere bestemt 675 Arden Road⁴. Kennedy og Lukinbeal (1997) refererer til dette noe humoristisk som «crimes against geography».

Å binde seg til landskapsbegrepet blir å binde seg til en bestemt skala, eller i alle fall begrense valget av skala. Når oppgaven handler om å undersøke drabantbyens representasjoner og ikke kun drabantbylandskapets representasjoner, blir dette ikke tilstrekkelig. Et perspektiv som også inkluderer drabantbyens innside, der karakterene og handlingen utfolder seg, er nødvendig. Tuan (1977) påpeker også at sted ikke knyttes til noen bestemt skala, men at steder er av ulik størrelse. Stedsfølelse og stedsløshet relatert til

4

http://la.curbed.com/archives/2012/03/a_guide_to_mad_men_filming_locations_in_los_angeles_1.php#pointmap sist besøkt 5.11.12 og <http://www.iamnotastalker.com/2009/06/22/don-drapers-house-from-mad-men/> sist besøkt 5.11.12

geografien i en film er konsepter som bør kunne ha verdi også i analysen av scener satt innendørs. Hvis landskap kan være en metafor for en karakters psyke, bør man anta at dette også gjelder for karakterens hus og hjem, de er tross alt mer personlige enn landskapet de befinner seg i. Særlig viktig blir dette i drabantbyen, der det er et felles uttrykk på et høyere nivå i de standardiserte fasadene. Derfor blir hver enkelt boenhets indre langt tydeligere knyttet til det individuelle enn den store felles fasaden en blokk viser. Drabantbyen ble bygget så standardisert at visse likheter innvendig er også å forvente. Mer eller mindre samme kjøkken- og bad-innredning i et borettslag for eksempel er ikke uvanlig, så det er viktig å få med detaljene.

En spektakulær innendørs setting er kanskje vanskeligere å tenke seg, men det ligger ingen ting i Higson (1984) og Lukinbeal (2005), og heller ikke Jacsons (1980) tekster knyttet til det spektakulære som skulle synes å utelukke dette. Eksempler er heller ikke umulig å finne, selv om de kanskje er vanskeligere. Et eksempel kan være måten Vinterpalasset i Sankt Petersburg er brukt som setting for filmen *Russian Ark* (2002). I denne, riktig nok uvanlige filmen, gis settingen mulighet for å være spektakulær ved flere anledninger. Det er ikke bare landskapene i *Blade Runner* (1982) og *The Fifth Element* (1997) som er spektakulære, men også mange av innendørs miljøene. Men å redefinere landskap som noe som også finnes inne i stuene til folk virker litt fremmed. På tross av det folkelige uttrykket «kontorlandskap» er en slik redefinisjon problematisk med tanke på hvordan landskapsbegrepet normalt brukes i kulturgeografien. Landskap versus interiør står i fare for å ende opp som enda et binært begrepspar, og da er det viktig at man spør seg om denne delingen er nødvendig.

For å løse dette kan vi se til teateret og til filmens produksjon. Det er noen interessante poeng å hente fra filmvitenskaplige tekster knyttet til filmsett og arkitektur i film. I teateret, når det skifter til drama fra det spektakulære, skiftes landskap i teateret etter hvert ut med mer realistiske sett og med innendørsmiljøer, skriver Jackson (1980). Men settet som skaper rom for handlingen i teateret er fortsatt bygd av de samme scenearbeiderne, materialene og teknikkene som landskapet ble bygd av. Slik er det også i filmen. Landskap og leiligheter må bearbeides eller iscenesettes før de kan filmes. I filmproduksjon er slike landskap og leiligheter underlagt en såkalt «art director», eller «set director». En art director har ansvaret for alt vi ser av objekter i en scene. Rekvisitter, tapet, vinduer, kostymer er det en art director som er ansvarlig for. Han har ansvaret for det overordnede visuelle designet på elementene som fotografen fanger med kameraet. I litteratur om film er dette ofte en litt glemt rolle og kommer i skyggen av regissører, fotografer, og ikke minst skuespillere. Men i bøker som omhandler art directoren og hans arbeidsoppgaver, skilles det ikke mellom interiør, eksteriør

eller landskap (Bergfelder *et al.* 2007). «On location» betyr ikke at en art director tar pause, det er bare en annen måte å skape filmverdenen på. En art directors oppgave er å gi filmen en «reality-effect» ved å se realistisk ut og være i tråd med filmens manus og regissørens visjon (Affron og Affron 1995 s.37). Affron og Affron (1995) forsøker å klassifisere filmer i sin helhet og ikke enkelte scener. Dette er forståelig, da de forsøker å forstå dette som en form for kunsthåndverk. For å gjøre dette lager de en slags typologi over hvordan filmsett griper inn i filmer i ulik grad og på forskjellige måter. Hele denne typologien er ikke relevant i denne oppgaven. Men det som er interessant er at de, i likhet med Lukinbeal (2005), skiller mellom filmer med filmsett som primært er en generisk bakgrunn, i kontrast til filmer der settet, sammen med karakterer og narrativ, skaper et spesifikt sted og tid, og setter en stemning for filmen. De skiller ikke mellom utendørs eller innendørs filmsett, de må begge designes og bearbejdes.

I denne litteraturen er det også interessant å merke seg at den profesjonelle normen er at settet *ikke* skal trekke til seg publikums oppmerksomhet. Som Peter Wollen (2002) påpeker, er dette det mange mener (også set directorer selv) er normen for god sett-design. Realisme-effekten skal være subtil, og filmsettet skal ikke legges merke til av publikum. Wollen (2002) skriver at det er en variasjon i sett-design fra scener eller filmer som er ment visuelt å imponere publikum på den ene siden, og de som er totalt underordnet narrativet på den andre. At settdesign er underordnet narrativet må ikke forstås som at dette bare da blir stedløse rom. Også sett som tydelig skaper et spesifikt sted kan være underordnet narrativet. Det er et skille her mellom det realistiske og det fantastiske (det vanlige og det spektakulære) som i følge Wollen (2002), kommer fra to av filmens legendariske grunnleggere. Lumière knyttes til realismen og Méliès til det fantasifulle. I følge Wollen (2002 s.199) er filmsett i første rekke designet «... to reflect the activities and attitudes of its users – the dramatic characters whose lives are depicted in the film». Et filmsett er å forstå som dramatisert arkitektur. Settene blir utvidede beskrivelser av karakterene som tilhører dem. Dette speiles i valg av møbler, gardiner og dekor. Samtidig er også bygningenes karakteristikk og form også en refleksjon av karakterenes identitet: «... it indicates whether they are rich or poor, for example» (Wollen 2002 s.208) Her er også muligheten for å bruke arkitektur for å skape noe spektakulært og visuelt tilfredsstillende.

På bakgrunn av dette vil jeg påstå at Lukinbeal (2005) sitt perspektiv, der man betrakter landskapet som rom, sted, metafor og noe spektakulært, også er nyttig hvis man bytter ut landskapsbegrepet med filmsett. Dermed overskrides skille mellom utendørs og innendørs, og

man ender opp med et rammeverk som gjør det mulig å forstå filmers geografi på flere skalaer.

3.2 REPRESENTASJONER

«Representation is, of course, one of the oldest functions of art and theater» skriver Aitken og Zonn (1994 s.6). Men «representasjon» eller «å representere» er et begrep med flere mulige betydninger. Det er også et begrep som i denne oppgaven står i en litt spesiell situasjon. Min problemstilling spør etter de fremtredende representasjonene av drabantbyen i norsk film. Dette gjør en begrepsdefinisjon uunngåelig. Samtidig er representasjoner et begrep med klare vitenskapsteoretiske implikasjoner og har derfor også tydelige konsekvenser for metoden som benyttes.

Innen statsvitenskap handler det gjerne om hvordan vi velger våre representanter til lokale og nasjonale styresmakter. Webb (2008) forklarer begrepet meget enkelt med å si at en representasjon står i stedet for noe annet eller en annen. De tusen informantene man benytter seg av i en meningsmåling står i stedet for hele populasjonen, herav termen representativt utvalg. Når en forsker legger frem sine funn, lager han representasjoner, og når vi lager et kart, skaper vi representasjoner. Som Duncan og Ley (1993 s.2) skriver: «The task of scholars is to represent the world to others in speech and print».

Hall (1997) legger frem følgende formulering: «Representation means using language to say something meaningful about, or to represent, the world meaningfully to other people». Hall setter her representasjoner i sammenheng med språk og mening. Representasjoner er altså både en ting, eller et fenomen og en handling eller en praksis, Aitken og Zonn (1994 s.6) definerer representasjoner slik: «To represent is to portray clearly before the mind, to give back to society an image of itself, or to act a part or a role». Denne definisjonen påpeker representasjoners kollektive karakter. Representasjoner er altså produsert. De skapes av aktører, enten det er vitenskapsfolk, fotografer eller filmskapere. Flere ulike praksiser er involvert i å skape mening gjennom representasjoner. Representasjoner kommuniserer; de formidler mening fra avsender(e) til mottaker(e). Duncan og Ley (1993) setter opp et tydelig skille mellom det de omtaler som mimetiske og ikke-mimetiske teorier om representasjon. De mimetiske teorier baserer seg på at det gjennom grundig akademisk arbeid er mulig å produsere nøyaktige kopier av virkeligheten i tekster. Eller sagt med andre ord, at det er mulig å produsere og formidle objektiv kunnskap. Ikke-mimetiske teorier retter tydelig kritikk mot dette synet. Postmodernismen avviser mimetiske representasjoner som en mulighet når den eksplisitt avskriver den modernistiske samfunnsvitenskapens objektivitet. Dette bruddet som

postmodernismen gjør, leder til det Duncan og Ley (1993) omtaler som «a crisis of representation in human geography». Krisen oppstår fordi man under det postmodernistiske regimet ikke anser det som mulig for samfunnsvitenskapen å finne transcendentale sannhet, for alle aktører er begrenset av sin egen subjektivitet og sin forankring i sosiale og kulturelle forhold. Dermed blir den enkelte representasjon bare en av mange mulige sannheter. Slik faller altså grunnlaget for mimesis sammen.

3.2.1 Representasjoner uten virkelighet

Baudrillard (1995) mener det har skjedd en forandring i relasjonen mellom representasjonen og (den såkalte) virkeligheten. Vår samfunn er så preget av de visuelle medier at det skjer en grunnleggende endring i hvordan vi forstår vår virkelighet. Tidligere kunne det finnes en referent i representasjoner, noe som lå bak representasjonen og *ble* representert. Slik er det, i følge Baudrillard, ikke lenger, representasjoner er nå blitt til *simulacra*. Dette betyr at det ikke lenger er noen sammenheng mellom representasjonen og det som *blir* representert. Simulacra er en kopi uten original. Representasjoner kan derfor ikke spores tilbake til noen konkret virkelighet eller evalueres som mer eller mindre nøyaktige eller riktige.

Baudrillard går så langt som å hevde at vi kjenner vår virkelighet primært gjennom representasjoner. «*The map precedes the territory*», skriver Baudrillard, og viser hvordan han mener mennesker forholder seg til simulacra og lar representasjonen være gjeldende. I motsetning til kulturdeterminismen til Adorno og Horkheimer (som tidligere omtalt) mener ikke Baudrillard at massemediene lurer eller bedrar folk. Når man ser på representasjoner som potensielt feilaktige representasjoner eller som løgn, beholder man relasjonen til en virkelighet som gjør det mulig å evaluere en representasjon som sann eller usann. Men når representasjoner forstås som simulacra, eksisterer ikke denne relasjonen lenger, representasjon og virkelighet blir det samme. Tapet av denne kobling kaster folk ut i en usikkerhet omkring hva de begjærer, hva de mener og hva de vil. I følge Baudrillard smelter representasjon og virkelighet sammen, og skillet mellom dem opphører å eksistere. (Baudrillard 1989)

Som samtidsdiagnose er Baudrillard sitt standpunkt ganske ekstremt. Men at filmens representasjoner er simulacra er det lettere å si seg enig i. Peter Wollen (2002 s.199) skriver om arkitektur i film: «It is always a simulacrum of somewhere else, a symbolic representation of some other place». Selv når filmer faktisk tas opp på det stedet handlingen er lagt, blir det fortsatt et simulacra. Woody Allens New York i *Manhattan* (1979) og *Annie Hall* (1977), eller Rosselinis Roma i *Roma, città aperta* (1945) (som er Wollen sitt eksempel)

har alltid vært et simulacra. Disse byene på film har aldri eksistert, de er i sin helhet fiktive. Woody Allens New York er allerede før den filmes, en representasjon. Det samme gjelder Rosselinis Roma, som i følge Wollen (2002) er mer å regne som en representasjon av hvordan ny-realismen representerte Roma. Woody Allens New York er et helt annet New York enn det vi møter i Martin Scorsceses *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), eller *Gangs of New York* (2002) for den del. De er alle simulacrum. For å si det på en annen måte, så er poenget at Woody Allens og Martin Scorsceses New York og det New York vi møter i tv-serien *Friends* (som med unntak av noen få etablerende landskaps-shots i sin helhet er filmet i et studio i L.A) eksisterer i samme grad, og det New York deres representasjoner tilsynelatende referer til eksistere i like liten grad.

Representasjonene som finnes i filmene om drabantbyen skaper altså inntrykk av drabantbyen som kan stå i kontrast med innbyggernes egen virkelighet. Den ene er ikke mer «sann» eller «riktig» enn den andre, de er kun dannet på ulikt grunnlag. Slik kan man se hvordan representasjoner på en måte skaper virkelighet for de som opplever dem. Dermed blir en representasjon alltid en versjon av en eller annen verden.

Men som Cresswell (1996) skriver, er steder aldri utelukkende mentale eller utelukkende materielle. Steder kan ikke reduseres til det ene eller det andre. Har man aldri besøkt et sted, vil det kanskje være mer mentalt enn materielt, men uten en eller annen form for materialitet ville man ikke hatt noe mentalt inntrykk av stedet. Og selv om man kjenner de materielle sidene til stedet svært godt, ved for eksempel å ha levd der, vil stedet like fullt være mentalt. Som Cresswell (1996 s.13) skriver:

«Places are duplicitous in that they cannot be reduced to the concrete or the merely ideological; rather they display an uneasy and fluid tension between them»

I følge Andrew (1984) kan til en viss grad sanseinntrykk betraktes som representasjoner vi selv har skapt. De er i likhet med alle andre representasjoner ufullstendige, subjektive, begrensede og fulle av potensielle mangler og feilkilder. Dette er ikke et argument for å sette likhetstegn mellom film og virkelighet. Å se film er en opplevelse, en erfaring, og er dermed en del av vår virkelighet, og de sanseinntrykkene film gir er underlagt de samme begrensninger som andre sanseinntrykk. Ankersmit (2003) hevder at vi trenger representasjoner for både å skaffe oss og formidle innsikt om verden. Han skriver: «For representation define reality; and that is why we could not possibly do without it» (Ankersmit 2003 s.320). Webb (2008) følger i samme spor og hevder at representasjoner gjør mer enn å fortelle oss hva virkeligheten er, den skaper og former vår forståelse av virkeligheten. Det blir her stadig vanskeligere å trekke et klart skille mellom virkelighet og representasjoner når vi i

stor grad kun kjenner vår virkelighet gjennom representasjoner. Samtidig kan det finnes flere mer eller mindre motstridende representasjoner av samme ting.

Denne diskusjonen viser hvordan representasjoner kan påvirke oppfatninger om steder og om verden, selv om seeren er helt klar over at de ser en film, og at det er fiksjonskunst. Inntrykkene og informasjonen vi får fra skjermen setter seg i oss og blander seg med andre inntrykk og informasjon. Fletchall *et al.* (2012) finner at publikumet til to amerikanske tv-serier, på tross av at de ofte tar visse forbehold og betrakter tv-seriene som selektive og begrensede representasjoner, henter elementer fra disse seriene for å bygge opp eller bygge ut sine inntrykk og oppfatninger om disse to stedene.

3.2.2 Måter å representere på

Like viktig som å se på hva som representeres, er å se på hva som ikke representerer. Hall (1997) presiserer, at vi hvis vi skal forstå en representasjon, må også det som ikke vises, det som ikke blir representert, inkluderes i analysen. Det som av en eller annen grunn er blitt glemt eller valgt bort i en representasjon er, som Hopkins (1994) skriver, ofte nært knyttet til ideologi. Hall (1997) knytter begrepet stereotypier til dette også. På samme måte som binære begrep, lar typer eller typifisering oss enkelt forstå og forholde oss til verden rundt oss. Vi forstår handlinger, objekter og individer i vår omverden basert på en klassifisering i typer vi syns de passer i. Hall (1997 s.257) bruker følgende eksempel: «Thus we ‘decode’ a flat object on legs on which we place things as a table». Slik kan vi også kjenne igjen noe som et bord, selv om vi aldri har sett et slikt bord før. Richard Dyer (2002) ser på dette som en måte å skape orden på, noe som er nødvendig for å forholde seg til verden, men advarer mot at de også kan bli oppfattet som absolutte sannhet. Stereotypier fungerer også som en slags snarvei ved å være enkle, lett forståelige, slående former for representasjon. Dyer (2002) vektlegger også stereotypiers estetiske element, slik de innen fiksjon er en måte å skape karakterer på. Denne typen karakter er definert av noen få lett gjenkjennelige trekk, og slike karakterer gjennomgår aldri noen utvikling gjennom historien. Stereotypier er også et uttrykk for verdier og tilhørighet. De summerer opp hva «vi» tenker, mener og syns om «dem», og de trekker tydelige skiller mellom det normale/unormale og det legitime/illegitime. Hall (1997) omtaler stereotypiers funksjon som essensialiserende og dermed reduksjonistiske, samtidig gjør de også seg selv til noe naturlig fremfor kulturelt, slik noe som ikke kan endres. Når stereotypier handler om steder får dette likhetstrekk med det Lukinbeal (2005) beskriver som metaforer i film, se kapittel 3.1..

Her er kan det gjøres en kobling til begrepsparet «in-place»/ «out-of-place» som Tim Cresswell (1996) skriver om. Direkte oversatt blir begrepene noe sånt som «på sin plass» og «ikke på sin plass», eller enklere «passende» og «upassende». Men disse oversettelsene fanger i liten grad opp det tydelige geografiske perspektivet hos Cresswell (1996). Det som er passende og upassende er nært knyttet til steder. Sosiale regler og normer er alltid knyttet til romlige grenser. En handling eller en person som vil bli ansett som «in-place» et sted, er «out-of-place» et annet. Kraften i disse skillene er tydeligst når noen bryter med dem, når ingen bryter med dem, og de fungerer, er de vanskeligere å legge merke til. Det samme gjelder i filmer, når noen bryter konvensjonene og forventninger, er de tydeligere enn når de følges.

I dette kapittelet har jeg gitt en introduksjon til det Lukinbeal og Zimmermann (2006) kaller for filmgeografien, som i løpet av 90-tallet og etter årtusenskiftet blir en relativt mangfoldig samling litteratur. Denne oppgaven følger i den anti-essensialistiske (postmoderne) retningen, og undersøker meningsdannelsen i filmene. Med utgangspunkt i Jackson (1980), Higson (1984), Affron og Affron (1995), og Lukinbeal (2005) har jeg tatt for meg hvordan filmsettet kan fungere både som sted og som rom, og hvordan filmsettets steder og rom kan fungere som noe spektakulært og som metafor. Jeg har redegjort for hvordan begrepet representasjon forstås i denne oppgaven, og slik også drøftet forholdet mellom filmens representasjoner og «virkeligheten». Dette går i grove trekk ut på at det ikke er mulig å betrakte det ene uten det andre, og at et skille mellom det virkelige og representasjoner er vanskelig å trekke. Jeg har også sett på hvordan representasjoner setter opp ulike former for grenser, hvordan de er ideologisk ladet og hvordan ofte noe kan være utelatt fra visse representasjoner.

4 METODOLOGI, METODE OG DATAINNSAMLING

Dette kapitlet redegjør for de metodiske valg jeg har gjort i arbeidet med denne oppgaven. Jeg studerer et materiale som er relativt utradisjonelt, og det byr på noen interessante spørsmål og utfordringer i forhold til metode. Tydelighet og åpenhet knyttet til metode er avgjørende for oppgavens kvalitet, men som Gadamer (2003) hevder, er metode i seg selv ingen garanti for et godt utfall. Et systematisk og fleksibelt, refleksivt og selvkritisk forhold til eget arbeid, materiale og egne forutsetninger er en bedre alliert.

4.1 KVALITATIV METODE

Oppgaven spør etter hvordan drabantbyene fremstilles i norske filmer og etter stabilitet og endring i disse representasjonene. Å undersøke representasjoner betyr i grunn å undersøke mening. Med andre ord kan det sies at oppgaven spør etter mening. Det er nødvendig å gå i dybden i den enkelte film for å se nøye på dens representasjoner og samtidig kunne relatere dette til de andre filmene i utvalget. Til dette er en kvalitativ metode foretrukket. Kvalitativ metode gir grunnlag for, og er egnet til å oppnå en forståelse av sosiale fenomener (Thagaard 2009). Forskeren er i kvalitativ metode selv instrumentet for datainnsamling når han undersøker dokumenter eller gjør intervjuer. Man benytter kanskje en intervjuguide, men det er like fullt forskeren som selv samler inn data (Creswell 2007). Thagaard (2009) hevder at fortolkningen av alt datamateriale er det også forskeren selv som står for, og disse kan ikke skilles fra forskerens egen bakgrunn. Kvalitativ analyse tar også sikte på å utvikle et komplekst og nyansert bildet av det som studeres.

I kapittel 3 viste jeg hvordan deler av «filmgeografien», i likhet med andre deler av faget, har beveget seg langt i en poststrukturalistisk eller postmoderne retning. Diskusjonen av representasjoner handlet i teorikapitlet stort sett om et konstruktivistisk syn på representasjoner. Mening betraktes som konstituert gjennom praksis fremfor gitt av en struktur. Hverken ting i seg selv, eller individer alene fastlegger mening. Mening kan dermed sies å være sosialt konstruert. Kunnskap blir å betrakte som noe betinget, historisk og kulturelt spesifikt. Det samme må også gjelde representasjoner oppgaven undersøker. Denne oppgaven er i seg selv også en representasjon og er således også betinget av en historisk og kulturell kontekst. Kunnskap og mening blir til gjennom sosial samhandling og i en konkurranse om å avgjøre hva som er sant og usant. Dette synet kan oppsummeres som sosialkonstruktivistisk og er i tråd med den anti-essensialistiske tradisjonen i filmgeografien.

4.2 FILM OG METODE

Som nevnt er det i begrenset grad fokusert på metode og utvikling av metode innen filmgeografien. I flere metodebøker er det skrevet kortere kapitler eller avsnitt om bruk av visuelt materiale i samfunnsgeografien, men utover dette og Rose (2006) sin bok *Visual Methodologies*, er det lite litteratur om metode som eksplisitt omhandler film i geografisk kontekst. I 2005-utgaven av *The dictionary of human geography* (Johnston et al. 2005) omtales case studie som den mest vanlige måten å studere geografi i filmer på. Det metodologiske utgangspunktet for disse studiene er mangfoldige og ofte implisitte. Ofte er det mulig å forstå at den metoden som er benyttet er relativt rett frem fortolkende, styrt tematisk og konseptuelt av det teoretiske rammeverket. Noen studier begrenser seg til bare noen helt få filmer, mens andre tar for seg veldig mange. Her er det en sammenheng mellom antallet filmer totalt og hvor grundig hver film blir behandlet.

4.3 TEMASENTRERTE ANALYSER

Analysen i denne oppgaven er det Thagaard (2009) kaller en temasentrert analyse. En temasentrert analyse innebærer tradisjonelt at forskeren retter søkelyset mot utvalgte tema og sammenlikner hva alle informantene sa om tema. Temasentrerte analyser baserer seg på kategorisering av informasjon, og hvordan vi deler inn materialet. Slike kategoriserende studier er tidligere beskrevet som en del av filmgeografien, men jeg vil her ikke foregripe denne kategoriseringen med forutbestemte kategorier. Samtidig så skal det sies at en viss grad av repetisjon i kategorier fra de amerikanske studiene kan forventes. At en slik forventning eksisterer gjør det enda viktigere å ikke sette opp noen kategorier før store deler av kodingen er utført, og heller ikke nøle med å gå tilbake og re-kode når kategoriene eventuelt kommer til syne i materialet, jevnfør kapittel 4.4 om abduksjon.

Tematisk analyse er også et begrep innen filmvitenskapen. Der dreier det seg oftere om å diskutere og vurdere tema for *filmen*. Altså hva den enkelte film i helhet har som tema (Rommetveit og With 2008). Dette er et punkt der min oppgave nødvendigvis må avvike. Det er få filmer som kan sies å ha drabantbyen eksplisitt som tema, men mange filmer som inneholder representasjoner av drabantbyen. På tross av dette er formålet med analysen i stor grad det samme. Den filmanalytisk, tematiske analysens formål er, skriver Rommetveit og With (2008):110): «... å undersøke *hvordan* temaet blir behandlet i en film, og dermed også *hva* filmen formidler om sitt tema».

4.4 HERMENEUTIKKEN

Både Rommetveit og With (2008) og Thagaard (2009) knytter den tematiske analysen til hermeneutikken. Hermeneutikken er ofte omtalt som en vitenskapelig metode, men er i grunn lettere å forstå som ett syn på hvordan vi forstår og fortolker. Gadamer (2003), som er en av hermeneutikkens sentrale filosofer, er som nevnt svært kritisk til etablerte metoder.

Ordbokdefinisjonen av hermeneutikk er fortolkningslære. Men det som fortolkes er tekst, fremfor fakta. Fakta, skriver Alvesson og Sköldberg (2009), er det som kommer ut av teksten når den fortolkes. Utgangspunktet for hermeneutikken er et prinsipp om at verket skal forstås helhetlig, basert på dets deler, og at verkets deler skal forstås basert på verket som helhet.

Dette blir omtalt som den hermeneutiske sirkel (Gadamer 2003). Hermeneutikken vektlegger også at tekster forstås i kontekst. På samme måte som deler av en tekst skal forstås i lys av helheten, kan en tekst anses som en del som skal forstås i lys av en større helhet. Denne konteksten er imidlertid ikke fastlagt, og plasseringen av tekster i nye kontekster kan føre til spennende resultater. Innen hermeneutikken forstås tekst som mer enn bare det skrevne ord, sosiale handlinger kan forstås som tekst. I fortolkningen av en tekst går man i dialog med teksten, men også i dialog med leseren av sine tolkninger igjen. Videre forskyves forfatteren, og innen visse retninger av hermeneutikken gis et sammenfall av tolkningen med forfatterens intenderte mening ingen tyngde. (Alvesson og Sköldberg 2009).

Fremgangsmåten i arbeidet med denne oppgaven er gjort i tråd med det Alvesson og Sköldberg (2009) beskriver som abduktiv. Abduksjon kombinerer elementer fra både induksjon og deduksjon, men legger også til noen nye elementer. På samme måte som induksjon starter abduksjonen med et empirisk materiale, men forsøker ikke å avskrive forskerens teoretiske forkunnskap. Forskningsprosessen veksler mellom allerede eksisterende teori og den empirien forskeren arbeider med. Teorien justeres og utvikles underveis i analysen, og man arbeider med teorien samtidig som man samler inn og arbeider med empirien. Abduksjon er i følge Alvesson og Sköldberg (2009) metoden man bruker i medisinsk diagnostisering og for feilsøking i tekniske systemer. Teori og empiri må settes til å arbeide sammen for at man skal kunne komme fram til en god konklusjon.

For denne oppgaven betyr det at jeg latt arbeidet med teori, utvalg og analyse fått lov til å foregå delvis parallelt.. En versjon av teorien var formulert før jeg startet å jobbe med utvalget, og utvalget var delvis på plass før jeg startet med datainnsamling og med analysen. Etter at jeg nådde dette punktet endret jeg teori, utvalget, koding og analysen mer om hverandre. Arbeidet svingte kontinuerlig mellom refleksjon, analyse, skriving. Utvalget ble

endret litt underveis, et par filmer ble tatt ut og noen ble lagt til. Det teoretiske utgangspunktet for oppgaven la ingen andre føringer på utvalget utover at det skulle være en drabantby involvert på en eller annen måte. Elementer av teorien som var på plass før datainnsamling og koding fikk kun delvis styre disse prosessene. «Seerkartene» jeg brukte for datainnsamling inneholdt kategorier som var hentet fra teorien, og fra teorien hentet jeg også delvis et kodeskjema i form av kategoriene Dolce (2009) brukte i sin studie. Men jeg begrenset meg ikke til disse og lot kodingen også foregå fritt ut ifra empirien. Nærmere beskrivelser av datainnsamling, utvalg og analysetilnærming kommer i, henholdsvis, kapittel 4.6, 4.7, og 4.10.

4.5 TEKSTANALYSE

I filmgeografien har «film-som-tekst» metaforen vært gjeldende lenge (Dunn og Winchester 1999). Hermeneutikken legger opp til et utvidet tekstbegrep som er i tråd med dette (Alvesson og Sköldbberg 2009). Dette utvidede tekstbegrepet gjør det mulig å se en fremgangsmåte i denne oppgaven som minner om en ganske tradisjonell kvalitativ metode. Den mer typiske kvalitative undersøkelse gjøres gjerne via at intervjuene transkriberes. Koding og analyse i slike studier gjøres da med tekst. Dermed kan man se for seg en parallell her til denne oppgaven, der jeg i datainnsamlingen går i «dialog med filmene/teksten». At relasjonen mellom tekst og leser er å forstå som en dialog fremfor monolog er et prinsipp innen hermeneutikken (Alvesson og Sköldbberg 2009).

Det vil åpenbart foregå en tolkning av materialet i forbindelse med datainnsamlingen her, for det er hverken hensiktsmessig eller mulig å transkribere hele filmer. Creswell (2007) påpeker at dette skjer i all kvalitativ forskning, men det er i denne sammenheng svært tydelig. Tolkning som dialog med materialet er i tråd med et postmoderne syn på kunst som har preget deler av filmgeografien. Mening blir til i møte med en seer, og kunst er til for å bli tolket (Denzin 1991). Det er også her en parallell til den måten Gadamer (2003) tar til orde for at vi skal møte kunstverk på. Når et kunstverk skal betraktes, eller heller oppleves, handler det om å åpne seg for det enkelte verk, og la det tale sin sannhet til deg. Å skille mellom forståelse og tolkning er problematisk, det er umulig å forstå noe uten også å fortolke det, hevder Gadamer (2003).

Thagaard (2009) vektlegger innlevelse som et viktig prinsipp i kvalitativ forskning, og hun knytter det til nærheten mellom intervjupersonene og forsker, samtidig avskrives visuelle medier som mer distanserte. Dette er nok en utbredt oppfattelse på tross av en trend innen filmvitenskapen, basert på en fenomenologisk forståelse av det å se på film. Her betraktes

film mer som en kroppslig erfaring fremfor noe man bare ser (se for eksempel Marks (2000)). Det er en interessant parallell mellom denne beskrivelsen av film som medium for berøringssansen, syn og hørsel, og Tuan (1977) sin beskrivelse av hvordan vi opplever steder både med syn, hørsel og berøringssansen. Uansett hvor langt man følger dette fenomenologiske standpunktet, understreker det at forskeren blir instrument for egen datainnsamling. Dette krever at man anlegger en sympatisk holdning til filmene. Ved å være åpen slik Gadamer (2003) beskriver, ha et visst engasjement og glede i film fra før, og ved selv å bidra til å «undertrykke tvil», sikres forhåpentligvis en viss innlevelse.

Denne oppgaven følger en versjon av tekstanalyse som kan sies å være poststrukturalistisk (McKee 2003). Det innebærer at forfatteren (filmskaperen) settes til side, og det fokuseres på filmens innhold. Hva forfatteren mente er sekundært, mens hvilke meninger man som seer oppfatter, er det primære. Innen filmteori og blant en del filminteresserte er det en tendens til å gi visse regissører status som den primære forfatteren. Auteur-teorien hevder at filmer, og igjen bare filmene til visse regissører, reflekterer regissørens personlige visjon og meninger. I Norge er det ikke mange regissører som har en slik status. I Iversen (2011) *Norsk filmhistorie* er det kun Bent Hamer som omtales som en norsk auteur. En annen innvending mot auteur teorien er også at den dramatisk overvurderer i hvilken grad et kunstverk kan ha kun en forfatter. Howard Becker (2002) viser ved hjelp av begrepet «kunstverdener» (*art worlds*), hvordan all kunst er helt avhengig av mer enn kunstneren alene. I filmproduksjon er dette svært tydelig, bare legg merke til rulleteksten. Å lage film er et kollektivt foretakende. Mitt anliggende er ikke her å ta fra regissører æren for sine verk, men heller forklare hvorfor jeg aldri referer regissørens navn når jeg henviser til filmene i utvalget. Dette unngås fordi det ikke er filmskaperens intenderte eller uintenderte meninger som angår analysen, men det er seerens forståelse og tolkning som er interessant. Derfor er det heller ikke gjort intervjuer av regissører, manusforfatter eller noen andre som har hatt befatning med produksjon av disse filmene. Å tilskrive en regissør personlig de meninger analysen bringer frem om drabantbyen er også etisk problematisk fordi det vil være å tillegge han meninger som ikke er hans egne. Derfor nevnes ikke filmens regissører, produsenter eller manusforfatter noe annet sted enn i listen over filmer i utvalget og i kapitlet som gir handlingsreferat fra de sentrale filmene i utvalget.

4.6 SYSTEMATIKK I KVALITATIV METODE

Thagaard (2009) vektlegger systematikk i kvalitative undersøkelser og knytter det til hvordan forskeren grundig reflekterer over avgjørelser knyttet til datainnsamling, analyse og tolkning.

I tradisjonelle intervjuundersøkelser kan det være systematikk gjennom bruk av en intervjuguide som er lik for alle informanter i samme kategori. På samme måte kan jeg sikre meg en nødvendig systematikk i min analyse av filmer ved å stille de samme spørsmålene til hver film. Det vil si at hver films representasjoner undersøkes etter de samme rammeverk. For å sikre dette lagde jeg mitt eget hjelpemiddel, som jeg har kalt for «seerkart», for datainnsamling i, og analyse av hver film. Her settes opp spørsmål og punkter som hver film skal kunne «gi et svar på», og elementer jeg ønsker å se på i hver film. Vedlegg 1 er et blankt seerkart, vedlegg 2 er avfotografering av et seerkart som er utfylt for filmen *Støv på hjernen* (1959)

Seerkartet ble laget for å fungere mer eller mindre på samme måte som en intervjuguide. En serie punkter, spørsmål og elementer jeg ville se på i hver film ble skrevet inn på dette papiet. Dette skulle sikre at de samme sidene ved alle filmene ble vurdert. Samtidig er det bygd inn en viss fleksibilitet, ikke alle punktene er relevante for alle filmene. Dette seerkartet har gått igjennom noen endringer underveis, hovedsakelig ved at visse elementer er tatt ut. Bruken av seerkartet skiller seg fra det å bruke en intervjuguide ved at det er nødvendig å se filmen flere ganger for å få alle svarene. Denne muligheten for repetisjon er en fordel dette analyse materialet har i forhold til intervjuer. Nøyaktig det samme kan iakttas flere ganger, mens i intervjustudier kan det tenkes at det er to runder med reduksjon fra intervju til opptak og fra opptak til tekst via transkripsjon. Alle filmene i utvalget er forøvrig sett minst 2 ganger i sin helhet. Ved første avspilling tok jeg kun notater i ettertid, mens i 2. runde tok jeg utfyllende notater etter behov.

Et slikt «seerkart» har i denne studien tatt form som tre A3 ark med en rekke felt og punkter satt opp for å hjelpe datainnsamlingen. Å skrive fyldige notater mens man ser på film kan være vanskelig, og man risikerer enten å få dårlige notater eller gå glipp av elementer i filmen. Seerkartet ble blant annet laget for å gjøre notatskriving mindre ressurskrevende, og dermed gi bedre mulighet for å fokusere på filmen. Dette innebærer, på samme måte som en intervjuguide, at noe kategorisering innføres allerede i datainnsamlingen. Faren her er at man styrer datainnsamlingen for mye, derfor må kategoriseringen ikke være for detaljert eller rigid. En annen fordel med dette er muligheten for å tegne tidslinje for narrativ og plott, og knytte ulike rom og steder til ulike deler av filmen. Deler av disse seerkartene tok også form av noe som minner om tradisjonelle «feltnotater» og memoer, som er mer kjente former for notater i forbindelse med kvalitative studier. Disse «kartene» dannet et godt utgangspunkt for videre databehandling. Det neste steget var å skrive et handlingssammendrag, og å føre inn

informasjonen som ble samlet i seerkartet over i memoer. Dette ga muligheten for en mer tradisjonell innfallsvinkel til kvalitativ databehandling, koding og analyse.

Den første siden i seerkartet viste seg å være den jeg hadde mest bruk for, her fikk jeg med handlingen og sentrale eller interessante lokasjoner i filmen. Samtidig hadde jeg god plass til diverse notater. Side 2 var også nyttig for å holde styr på karakterene og diverse informasjon om filmen, som blant annet sjanger, hovedkonflikt, undertema. Den tredje siden ble ikke like mye brukt. Her hadde jeg satt opp en rekke punkter basert på deler av teorikapittelet. På denne siden var blant annet en liste over temaer jeg ønsket å se på, men ved flere anledninger var disse allerede besvart på de foregående sidene. Noen av disse punktene var vanskelig å fylle ut umiddelbart, de krevde at filmens inntrykk fikk modne litt før de kunne besvares. For eksempel var punktet som spurte etter metaforer i filmsettet vanskelig å fylle ut umiddelbart etter at filmen var sett. De ble derfor skrevet inn i memoer senere i arbeidet. (vedlegg 1 og 2 viser eksempler på et brukt og et ubrukt seerkart).

4.7 UTVALG

Utvalget av filmer for analyse er gjort strategisk i forhold til problemstillingens ønske om å se på utvikling over tid. Jeg har bestemt meg for å holde meg til det Braaten *et al.* (1995), omtaler som konvensjonell narrativ film, det betyr at dokumentarer, impresjonistisk og eksperimentell film ikke vurdert. For perioden 1950 til 1994 har jeg tatt utgangspunkt i *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år*, som er redigert av Braaten *et al.* (1995). Den inneholder en komplett liste over alle kinofilmer for perioden 1907-1994. Boken inneholder en synopsis og to utdrag fra filmomtaler fra to ulike aviser, samt informasjon som spilletid, regissør, skuespiller, distributør, utgiver osv. for samtlige filmer. Boken definerer langfilm som filmer lengre enn 36 minutter. Dette er basert på FIAF (The International Federation of Film Archives) sin definisjon, som begrunnes med at dette var så lang en film måtte være for å bli betraktet som hovedfilmen i et kinoprogram. Alle filmene i mitt endelige utvalg er betydelig lengre enn dette.

For perioden 1995 til mars 2012 finnes det ingen bok av samme type som *Filmen i Norge*, kun en enkel liste bakerst i Gunnar Iversens *Norsk filmhistorie*. Dermed måtte jeg lete opp beskrivelser og informasjon om disse filmene selv. Her ble primært internett benyttet, filmweb.no, filmfront.no og filmbasen.no var som regel tilstrekkelig for å finne mer eller mindre den samme informasjonen som jeg hadde for de andre filmene. Som en del av utvalgsprosessen har jeg lest synopsisier for samtlige av filmene i perioden 1950 - mars 2012. Slik kom jeg frem til et slags førsteutkast til utvalg. Her er det en feilkilde i det faktum at de

som skriver filmomtaler både til filmprogrammene og i avisene ikke er like opptatt av drabantbyen som jeg er i denne oppgaven. Derfor var det nødvendig å lese litt mellom linjene, og samtidig ta det på alvor når det faktisk var indisier på at dette potensielt var en nyttig film for oppgaven. Ofte er det umulig å si om filmen har noe fornuftig å fortelle om drabantbyen uten først å se den. Men siden «populasjonen» av filmer i den aktuelle perioden er over 400, blir dette en usikkerhet jeg har måttet leve med. Derfor har utvalget endret seg en del fra det første utkastet på omtrent 60 filmer, til det endelige utvalget på 24 som blir benyttet i denne oppgave. Endringer er foretatt enten på bakgrunn av at jeg så filmen og at den viste seg å ikke være relevant, eller jeg kan ha funnet en fyldigere beskrivelse som gjorde filmen uinteressant for oppgaven. For mange av filmene fra de siste 7-10 årene har det også vært mulig å finne såkalte «trailere», noe som har vært en god kilde i tillegg til synopsene.

Utvalget er også til en viss grad styrt av et ønske om å analysere noen filmer fra hvert tiår fra 50-tallet frem til i dag. Poenget med spredningen er å se utvikling over tid, med den hensikt å finne brudd og kontinuiteter. Oppdelingen i tiår er kun for å sikre en spredning. Jeg gjør ingen antakelser om hva en film på 50-tallet vil ha til felles med, eller hvordan den vil skille seg fra, en film fra midten av 60-tallet. Som Thagaard (2009) presiserer, er det ved kategorisering av utvalget en fare for feilslutninger. Jeg kan ikke på bakgrunn av filmene jeg omtaler fra 60-tallet slutte at dette også gjelder alle de aktuelle filmene fra 60-tallet som mitt utvalg ikke fanger opp.

Utvalget er ikke representativt og gir ikke grunnlag for en slik generalisering. Jeg har latt filmers tilgjengelighet påvirke utvalget noe. En del filmer har ikke blitt utgitt i nyere tid og foreligger dermed ikke for salg på dvd eller bluray. Utvalget på streaming-tjenestene er ofte begrenset, men filmarkivet.no har et bra utvalg av eldre norsk film. Noen filmer har jeg selv måtte kjøpe inn, andre har jeg fått låne, og noen eide jeg fra før. Fordelen med å gi prioritet til mer tilgjengelig materiale burde være tydelig for eventuelle lesere som ønsker å se filmene for å etterprøve min analyse, eller for de som bare har fått vekket sin nysgjerrighet gjennom oppgaven. Samtidig er det nærliggende å anta at de filmene som er utgitt på nytt er betraktet som filmer av en viss kvalitet og betydning innen norsk filmtradisjon, at de har hatt gode besøkstall, eller er blitt etterspurt av potensielle kunder. Dermed er det også rimelig å anta at disse har hatt større betydning for allmenn meningsdannelse og samfunnsdebatt.

Hvor «mye» drabantby som vises i hver film varierer i utvalget. Det er et kontinuum her mellom filmer som nærmest i sin helhet foregår i drabantbyen, og de som knapt nevner drabantbyen. Som ytterpunkter har vi på den enes siden *Støv på hjernen*, som stort sett kun foregår i drabantbyen, og på den andre siden *Døden på Oslo S*, der det i grunn bare er noen

replikker som gjør den interessant for analysen. Filmer som etter min tolkning eksplisitt har drabantbyen som tema og gir mye materiale for analyse, blir viet større plass i arbeidet med analysen enn de som har mindre å fortelle om drabantbyen. Målet er at en slik bredde i utvalget vil sikre en bred og inklusiv analyse.

Utvalgets størrelse er begrenset av det Thagaard (2009) omtaler som «meningsmetning». Det vil si at utvalget er tilstrekkelig når studien av en ny enhet ikke synes å ville gi ytterligere forståelse. Dette er punkt preget av noe usikkerhet, for som nevnt, kan det ikke utelukkes at visse filmer benytter representasjoner av drabantbyen som min utvalgsmetode ikke har klart å fange opp. Samtidig så er det rimelig å anta at de filmene som tydelig handler om drabantbyen vil få dette reflektert i sin omtale, og disse filmene ender opp med å være mer sentrale for denne oppgavens problemstilling.

4.8 ANDRE HENSYN

I følge Limb og Dwyer (2001) er det i en kvalitativ metode viktig å være seg bevisst forholdet mellom forsker og den som forskes på. I denne oppgaven er dette viktig, selv om jeg forsker på filmer fremfor på aktører. Når man skal analysere film, blir da det Rose (2006) omtaler som «det gode øye» avgjørende. Dette handler om å utvikle en affinitet med film som medium, slik at man klarer både å la seg rive med i fortellingen og samtidig se hvordan filmen skaper handling og konstruerer mening. Det kan også tenkes at vår umiddelbare kontekst kan påvirke vår opplevelse av filmer. Derfor har jeg forsøkt å se filmene for første gang under omtrent samme omstendigheter. Samme tv og lydsystem, med samme belysning og med nypussede briller. Flere av filmene har jeg selvsagt sett før arbeidet med denne oppgaven startet, men alle er sett på nytt på samme måten i forbindelse med oppgaven. I valg av medium har jeg alltid valgt så god kvalitet som mulig, bluray der det finnes, om ikke det, så dvd, streaming eller vhs.

Studier av egen kultur byr på spesielle vanskeligheter, skriver Thagaard (2009). Siden forsker og informant delvis deler erfarings og kunnskapsbakgrunn, kan det være vanskelig å stille kritiske spørsmålet til det selvsagte i kulturen. Det er her også en fare for å overkompensere, så man må være nøktern samtidig som man er kritisk.

4.9 KVALITETSSIKRING

Tradisjonelt vurderes kvaliteten på et forskningsprosjekt etter begrepene reliabilitet, validitet og generalisering. Disse er utviklet primært i forhold til kvantitativ metode. I forbindelse med

kvalitative studier er det vanligere å bruke begrepene: troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet.

Troverdighet brukes av Thagaard (2009) som alternativ til reliabilitet, som ofte behandler spørsmålet om en annen forsker med de samme metodene ville fått samme resultat. Dette er en tydelig bagasje fra kvantitativ forskning, der idealet og tanken om en nøytral forsker som selv ikke påvirker resultatet var gjeldende. Thagaard (2009) avviser dette ved at dataene er fremmet i samarbeid mellom forsker og informant. Men i denne studien er det ingen informanter, filmene er i stor grad allment tilgjengelige. Dette betyr kanskje at denne oppgaven til en viss grad oppnår en ekstern reliabilitet. Hvis jeg, som Dowling (2010) anbefaler, styrker troverdigheten og bekreftbarhet ved å beskrive detaljert hvilke strategier, metoder og avveininger jeg gjør og lar leseren vurdere prosessen trinn for trinn og gir en grundig redegjørelse for teoretiske vurderinger og ståsted, bør det i sum være mulig å forstå hvordan jeg kommer frem til mine resultater. Samtidig er det å tolke film et delikat og subjektivt anliggende, og det er vanskelig å utelukke at en annen forsker eller seer vil tolke en film annerledes enn det jeg gjør. Troverdigheten styrkes også ved at forskeren gjør rede for ulike faktorer som kan ha påvirket datamaterialets kvalitet, og at det skilles tydelig mellom hva som er forskerens egne tolkninger og notater, og hva som kommer fra andre kilder.

Bekreftbarhet handler om fortolkningsprosessen og kan styrkes via gjennomsiktighet. Gjennomsiktighet handler om at forskeren viser grunnlaget for en tolkning ved å vise hvordan analysen gir grunnlag for de konklusjoner som presenteres. Man kan søke bekreftbarhet i andre studier, skriver Marshall og Rossman (2010). Men i mitt tilfelle finnes ingen studier som er nære nok til at dette kan gjøres direkte, det er ikke meg bekjent at noen av disse filmene har vært analysert utfra et tematisk og teoretisk ståsted på den måten jeg forsøker. Studier av diskurser knyttet til drabantbyen vil potensielt kunne sees på som bekreftende i forhold til mine funn. Det er en fare med denne formen for bekreftbarhet at man kan ende opp med å se bort i fra interessante funn i sin egen analyse fordi disse ikke er i tråd med andre studier. Man kan ende opp med å la dette påvirke analysen og dermed styre seg selv vekk fra potensielt nye innsikter. Viktigere blir da en intern bekreftbarhet gjennom at forskeren er kritisk til sine egne tolkninger og aktivt vurderer ulike tolkninger mot hverandre.

Til sist kommer spørsmålet om overførbarhet, eller det noen kaller generalisering. I kvalitative studier er dette en analytisk og teoretisk tolkning. Der det er forskeren selv som må argumentere for hvordan en enkeltstående studie kan være relevant i en større sammenheng, eller annen sammenheng (Baxter 2010). Denne oppgaven har ikke et representativt utvalg og da er det vanskelig å skulle generalisere fra resultatene jeg finner og

til andre filmer jeg ikke har analysert. Selv om utvalget kanskje i sum dekker majoriteten av filmer som behandler den norske drabantbyen, er det ikke grunnlag for å slutte noe om hva eller hvordan disse filmene fremstiller drabantbyen. Oppgaven vil derimot ha verdi i en større sammenheng. Først og fremst gjennom at den kunnskap om drabantbyens representasjoner denne oppgaven finner vil kunne være nyttig kildemateriale i videre forskning på drabantbyen og den norske forstaden.

4.10 ANALYSETILNÆRMING

Seerkartene ble skrevet om til tekstdokumenter og supplert med et varierende antall stillbilder fra filmene. Variasjonen i antall bilder gikk fra en 5-6 bilder for filmene med minst aktuelt materiale, til noe i overkant av 30 bilder for filmene med mye relevant innhold. Jeg brukte dataprogrammet hyperResarch for koding av seerkartene og bildene jeg hentet fra filmene. HyperResearch er et verktøy som tar sikte på å hjelpe til med analyse av kvalitative data, i kontrast med programmer som f.eks. SPSS eller andre statistikk pakker som behandler kvantitative data. Slike programmer blir omtalt som “CAQDAS” (Computer Assisted Qualitative Data Analysis), og det finnes flere alternativer her. Jeg valgte hyperResearch fordi UIO har site-lisens på programmet, det krever ikke store systemressurser, er relativt brukervennlig, og har en åpen og god funksjonalitet. Det er viktig å være klar over at dette kun er et verktøy, og ikke i seg selv er et metodisk eller analytisk rammeverk. Arbeidet jeg har gjort i HyperResearch er stort sett det som i metodelitteratur omtales som koding, og under skrivingen benyttet jeg det som oppslagsverktøy i mitt eget materiale. HyperResearch, og noen andre CAQDAS-pakker støtter også visse videoformater, men jeg valgte å ikke ta klipp og eller hele filmer inn i programmet for å kode dem direkte. Det var en avveining mellom det utbytte det ville gi, og den tid det ville ta. Å konvertere fra dvd til et format programmet støtter, er en betydelig utfordring og i beste fall meget tidkrevende. Det samme gjelder opptak av filmer mens de streames fra nettet, slik som på filmarkivet.no hvor over halvparten av filmene i utvalget ligger. Ikke bare er dette teknisk problematisk, det er også juridiske hensyn som gjør dette til et dårlig alternativ. Videre er jeg svært usikker på om å kode filmene direkte på denne måten ville vært hensiktsmessig, da det er svært mye informasjon og svært mange scener i filmene som ikke ville være relevante. Den tekniske løsningen for å kode filmer er ikke særskilt utbygd og gir ikke større muligheter enn det hyperResearch gir for tekst og bilde. Dermed besluttet jeg å konsentrere meg mest om seerkartene, dokumentet jeg lagde med utgangspunkt i dem, og de utvalgte stillbildene. Bildene ble kodet mer eller mindre på samme måte som teksten, og når man har sett filmene

tjener slike bilder som gode «triggere» for hukommelsen. Når man ser på disse bildene husker man handling og innhold langt utenfor den ene rammen man har bildet av. Slik var de til stor hjelp i analysen.

Den første runden med koding foregikk med en blanding av et delvis forhåndslagd kodeskjema og en fri koding. Jeg valgte denne fremgangsmåten for sikre at kodingen skulle være strukturert nok for en viss sammenlikning med annen forskning på film og forsteder, for å ha en viss begrunnelse i mitt teoretiske utgangspunkt og samtidig være åpen nok til å fange opp detaljer og nyanser i mitt materiale. Slik får teorien sette sitt preg på analysearbeidet samtidig som empirien også behandles fritt og selvstendig. Dette er en del av en abduktiv fremgangsmåte. Den første kodingen resulterte i et stort antall koder, så vidt over 220, som er et u håndterlig antall. Dette reduserte jeg til en mer håndterlig mengde ved å slå sammen koder eller ordne koder i temaer. Denne prosessen med å redusere antallet koder blir noen ganger en ganske enkel sammenslåing fordi man har endt opp med to koder for samme observasjon, andre ganger er det et spørsmål om vinkling. En fare ved sammenslåing av koder er tap av potensielt viktige nyanser og forskjeller. For eksempel når det er snakk om politi som dukker opp i flere sammenhenger i disse filmene, hadde jeg på et tidspunkt 7 ulike koder for politi, ettersom hvordan de var portrettert og hvilken funksjon de hadde. Samtidig hadde jeg også en kode for rettsvesenet som dukker opp ved et par anledninger. Dette ble redusert til 2 koder, en for politi og rettsvesen generelt, og en for sammenhenger der politiet fremstilles negativt. Kodene forteller etter en slik sammenslåing i seg selv mindre, og de blir mer brukt som en guide inn i materialet når analysen skrives. Slik er til en viss grad alle koder også temaer, selv om jeg har ordnet de inn under ulike temaer. Grensene her er selvsagt utydelige. Få koder er gjensidig utelukkende, faktisk er det mange biter med materiale som har endt opp med å få flere koder assosiert med seg. En fordel med bruk av hyperResearch er at samme kode kan, om nødvendig, tilhøre mer enn en gruppe. For eksempel er koden *Politi:Negativ* med både i en gruppe jeg har kalt problemer, og en jeg har kalt Stat og Kommune. Jeg har endt opp med 14 slike tematiske grupper, samt er det noen koder som ikke har funnet plass i noen av disse gruppene. Ikke alle kodene er like dype i meningsinnhold, for eksempel har jeg markert alle master og establishing shots, både i handlingsreferatet og blant bildene.

5 HANDLINGSREFERAT

For at min analyse og argumentasjon skal være letter å lese og forstå gir jeg et kort handlingsreferat av filmene i utvalget. Hele denne delen bør være stemplet «Spoiler Alert», for jeg nøler ikke med å avsløre sentrale deler av historien og hvordan filmer slutter. Referatene her er ikke omtaler eller synopsier ment for å lokke kinopublikum, de er ment å gi leseren noen tydelige holdepunkter for hver av filmene i utvalget.

5.1 VI GIFTER OSS

Denne romantiske komedien fra 1951 handler om det unge paret Petter og Kari og deres jakt på et sted og bo. Den er regissert av Niels R. Müller.

Handlingen starter med at Petter og Kari møtes på sørlandsferie og blir kjærester, etter hvert vil de gifte seg, men har ikke noe sted å bo. På en fottur finner de en skogstomt til salgs og får ideen om å bygge sitt eget hus, eller hytte som de kaller det. Planene er å gjøre mye selv, men noe penger må legges opp. Mens de jobber med dette, prøver de å bo en rekke steder. Først sammen med Petters foreldre i deres leilighet, men Kari og Petters mor kommer ikke overens. Da flytter de til leiligheten der Kari bodde i tidligere. Hun har en streng huseier, de får ikke lage mat eller vaske klær i leiligheten. Når Kari blir gravid, blir de tvunget til å flytte. Deretter flytter de til en veldig flott villa, men det blir altfor dyrt i lengden. Husbyggingen blir så stoppet av bygningsinspektøren pga. manglende byggetillatelse. Kari finner husrom til dem på en revefarm, der Petter må hjelpe til som en del av husleia. De trives en stund, men mellom reverøktingen og jobben i byen blir det ingen tid til Petters komponering. Når revefarmens eier får seg ny husholderske, er ikke Kari og Petter lenger ønsket selskap. Under en krangel med sin kone får Petter inspirasjon til endelig å skrive sin slagermelodi *Hva var vel livet uten deg?* Til slutt får de tillatelse til å flytte inn i «hytten» sin. Når de alle er samlet der (Peters foreldre, Petter og Karis to venner) viser det seg at Petter har vunnet slagerkonkurransen.

5.2 ALDRI ANNET ENN BRÅK

Denne drama/ungdomsfilm som kom ut i 1954 ble regissert av Edith Carlmar og den handler om arbeiderklassefamilien Bråten. Det er flere ulike historielinjer i denne filmen. Størst plass gis til Maiken Bråten, og hvordan hun sier opp jobben sin på den lokale kafeen, for så å finne seg en annen stilling på et varehus i byen. Dette går dårlig overfor foreldrene og hun krangler med dem. Det ender med at hun delvis flytter ut hjemmefra, delvis blir kastet ut.

Hun tar inn i et jentekollektiv der livsnytelse settes foran alt, det festes og shoppes slik at de har for lite penger til mat. Mens hun bor her, faller faren ned trappen og havner på sykehus, der han siden dør. Da flytter Maiken tilslutt hjem igjen og tar omsorg for sine søsken og sin mor. Parallelt med denne historien skjer det også andre ting. Blant annet stjeler Maikens bror, Sverre, en bil sammen med to nabogutter. De kjører bilen i vannet og den ene gutten stikker av og lar den andre nabogutten og Sverre ta skylda. Samlende for de ulike historielinjene er Hulda Bråten og hennes kjøkken, der hun kjemper for familiens beste og for å holde familien samlet.

5.3 STØV PÅ HJERNEN

Filmen kom ut i 1959 og er basert på Eva Ramms roman *Med støv på hjernen*. Den er regissert av Øyvind Vennerød. *Støv på hjernen* følger et sett med karakterer fra samme oppgang i en drabantbyblokk i det fiktive borettslaget Solbråten. Filmens hovedfortelling følger Randi og Gunnar Svendsen gjennom deres ekteskapelige problemer. En diskusjon om hvordan en husmor bør være driver store deler av resten av handlingen.

Ekteskapet til Randi og Gunnar begynner virkelig å slå sprekker når naboen fra leiligheten over, Bitten, kommer på besøk. Gunnar blir meget betatt av henne, og de tilbringer tid sammen også utenfor hjemmets trygge ramme. Randi blir fortvilet og ber om hjelp fra sin venninne, Edna Grindheim. Edna er en radikal dame og er ikke godt ansett blant de andre husmødrene, blant annet fordi hun kan foreslå at man kan la oppvasken stå over natten eller lage lettvint middag for å få bedre tid til mann og barn. I et foredrag Edna holder for husmorforeningen på Solbråten sier hun at husmoren «...av lutter prektighet vasker mannen ut av huset og inn i armene på kontordamen. Og så står skilsmissen for døren». Men Randi er desperat og går med på å følge Ednas råd til punkt å prikke. Dette innebærer å lese aviser og bøker, og ikke minst gjøre samlivet på soverommet mer spennende. Men når resultatene uteblir, bruker hun den enslige vaktmesteren for å gjøre Gunnar sjalu. Det fungerer på sett og vis, og til slutt redder hun ekteskapet.

5.4 SØNNER AV NORGE

Dette er den første av to oppfølgere til *Støv på hjernen*. Filmen kom ut i 1961, og igjen er det Øyvind Vennerød som står for regien.

Den bruker i stor grad de samme skuespillerne og de samme karakterene som vi møter i *Støv på hjernen*. Ekteskapsproblemene er i denne omgang forårsaket av mennenes dugnadsarbeid og borettslagets anliggender. Samtidig blir det igjen Gunnars mulige

sidesprang som driver deler av handlingen. Denne gangen er det en ung medarbeider på Postkontoret der Gunnar arbeider som er trusselen. Randi lager en avtale med sin venninne Eva, som også er Gunnars tannlege. Eva skal forføre Gunnar, men sørge for at han avsløres og ydmykes. De avtaler å gjøre dette på samme dag som Solbråtendagen, (en slags lokal festdag), da Gunnar skal holde tale. Eva skal hjelpe ham, men «søler» kaffe på både bukse og skjorte før hun gir tegn til at Randi skal komme inn. Da gjemmer Gunnar seg på soverommet og rømmer ut vinduet. Han tas for å være blotter og tyv og må stikke av fra politi og beboere i en lang fluktscene. Endelig hjemme igjen blir han konfrontert av Randi og Eva og innrømmer nederlaget.

5.5 SØNNER AV NORGE KJØPER BIL

Den andre oppfølgeren til *Støv på hjernen* er igjen satt til Solbråten med i stor grad de samme karakterene og skuespillere og hadde premiere i 1962.

Denne gangen er det bruktbilen som er kilde til glede og sorg, og den setter sitt preg på drabantbylivet. Drømmen om privatbil skal realiseres, uansett. Både fordi det er nyttig og riktig, men også for å holde følge med de andre mennene i borettslaget. Bilene har de alle kjøpt av den svært kyniske og uærlige selgeren hos Solbråten Auto, som beveger seg på grensen til svindel, og setter opp nedbetalingsavtaler som er på kanten av det lovlige. Mennene er svært fornøyd med bilene og polerer og vasker sine biler i flokk. Konene er derimot mindre fornøyd, bil er dyrt, og de ønsker ikke å eie dem. De vil på selskapsreise til Mallorca, mens mennene vil dra på campingferie. Randi, og etter hvert de andre konene, insisterer på at bilene må selges. For å tvinge igjennom dette prøver de blant annet å la betalingen utebli. Til slutt bestemmer de seg for å dra til Mallorca med oppsparte midler fra sine håndarbeider og sier at når de kommer hjem må bilen være solgt. En etter en bryter bilene sammen og alle må taes hjem fra campingtur. Men de bestemmer seg for å reparere dem før de selger dem, slik får de bedre pris. Dette viser seg å være vanskelig, og bilene blir også for dyre for mennene. De ender med å selge dem til slutt, men får bare vrakpanten tilbake.

5.6 HURRA FOR ANDERSEN

Hurra for Andersen kom ut i 1966 og er regissert av Knut Andersen.

Familien Andersen bor i en gammel landhandel i et nytt borettslag, bestående av flotte nyere rekkehus med velholdte hager. Carl Alfred Andersen og Hildur Sofie Evensen har fire barn sammen, men til irritasjon og frykt for borettslagsstyret og naboene er de ikke gift. Deres

eiendom er rotete og bryter med mange av borettslagets regler. Naboen, Alf Hermansen, prøver sammen med sin medsammensvorne, fru Salvesen, å drive Andersen til å flytte. Andersen ønsker ikke å flytte. De ønsker å bli akseptert og være en del av nabolaget. Plutselig vinner Andersen 50.000kr. De bestemmer seg for å gifte seg hjemme og inviterer hele nabolaget i bryllupet. Det er delte meninger i nabolaget om hvorvidt man skal gå dit eller på jubileet som borettslagsstyret arrangerer samtidig, i et forsøk på å sabotere. Blant annet vil fru Hermansen heller gå i bryllup. Hun tar opp igjen jobben sin som syerske for å lage kjoler til gjestene, noe Alf slettes ikke liker. Flere forviklinger og forhindringer gjør at det først ikke kommer noen i bryllupet. Men etter at Andersens minste datter dukker opp på jubileumsfesten mens Alf holder sin tale om hvor annerledes og uønsket Andersen er i nabolaget, går alle til slutt i bryllupet allikevel. Filmen slutter med at Alf Hermansen flytter inn med fru Salvesen og hennes mann flytter inn hos fru. Hermansen..

5.7 NORSKE BYGGEKLOSSER

Denne filmen er spesiell i norsk filmhistorie. Den er regissert av Pål Bang-Hansen og regnes som en kultfilm. Den ble laget uten manus og er improvisert frem av skuespillerne selv. Filmen hadde premiere i 1971.

Den handler om alle problemene det innebærer å bygge sitt eget hus i Norge. Olav og Ingrid Femte vil flytte ut av sin trange drabantbyleilighet før de får sitt andre barn. De hyrer inn det som viser seg å være en svært tvilsom entreprenør i «entreprenør Kleppe». Prosjektet møter på en rekke hindringer, og Olav blir mer og mer desperat i sine forsøk på å få huset ferdig før de skal flytte inn. Bygningsinspektøren er korrupt og vil ha litt smøring for å godkjenne bygget. Elektrikeren er mer opptatt av bilkjøring enn av å jobbe. En snekker som stadig sluntrer unna, og en bank som nekter og samarbeide. Filmen avsluttes med at den plagsomme naboen fra deres gamle borettslag, som gjentatte ganger har moret seg over alle Olavs vanskeligheter, står med kamera-team på døra og forteller dem at huset må rives for å lage ny hovedflyplass.

5.8 VOLDTEKT

Denne filmen fra 1971 er Anja Breiens regidebut. Den følger Anders, en ung veiarbeider, som blir arrestert, anklagd og dømt for en voldtekt og et voldtektsforsøk som han ikke har begått. Han bor på hybel hos en annen familie i drabantbyen der voldtekten finner sted, og han er i området der forbrytelsen skjer. Men den observante seer vil tidlig i filmen se bevis for at hans

uskyld. Filmen klipper mellom tiden før og etter voldtektene og forteller vekselvis om Anders sitt liv før arrestasjon og rettsprosedyrene.

5.9 LASSE OG GEIR

Dette sosialrealistiske dramaet hadde premiere i 1976 og Svend Vam og Øyvind Vennerød står for regi og manus.

Filmen handler om Lasse og Geir, og gir et portrett av de to gjennom et par sammenhengende dager. De er antisosiale ved en rekke anledninger. Det utspiller seg en scene på en buss der de drikker øl, prater dritt til medpassasjerer, de synger en svært upassende sang og Lasse blottet seg for en eldre dame. Dette fører til at politiet tilkalles og Lasse og Geir havner i fengsel over natten. Når de slipper ut dagen etter drar de til hvert sitt hjem og vi får et innblikk i deres bakgrunn. Geir kommer hjem til moren som sover på sofaen i stua omgitt av tomme ølflasker. Lasse kommer hjem til en svært bekymret mor og en familiemiddag som ender i håndgemeng mellom Lasse og faren, og Lasse blir kastet ut. Lasse og Geir møtes igjen på Jernbanetorget og drar til et rivningsbygg sammen med to jenter for å røyke marihuana. De overnatter der og får om morgenen besøk av en sosialarbeider som gjerne vil finne et tilbud til dem, men Lasse og Geir er lite mottakelige for dette. Dagen etter slår de i hjel tiden med å lete etter penger til mat, før de tilslutt bryter seg inn i en Narvesen kiosk på kvelden og stjeler flere poser med sjokolade. De overnatter hos en tilfeldig dame de treffer på bussen. Hun får dem med på å lage små sjokoladeposer som de deler ut til naboene. Dagen etter er politiet på døra og arresterer dem, en av naboene har ringt og tipset politiet.

5.10 OPERASJON COBRA

Denne ungdoms / action-filmen fra 1978 handler om tre gutter som bor i samme området, nær Fornebu lufthavn. Den er regissert av Ola Solum.

Filmen handler om et terroristangrep i form av et forsøk på å ta livet av den amerikanske utenriksministeren (på denne tiden Henry Kissinger). Kissinger skal til Oslo i forbindelse med samtaler om Midtøsten-konflikten som blir tydelig drøftet i starten av filmen. Vi ser også hvordan familiene til de tre guttene, forholder seg til konflikten. Terroristene tar Fredrik og hans familie som gisler og benytter deres hus som base for å utføre sin aksjon. Fredriks to venner Arim og Dan finner ut av dette etter at han signaliserer til dem med morsekoder. Sammen med Arims søster lager de en plan, og til slutt klarer de å sette en stopper for terroristenes planer. De må i stor grad gjøre dette selv, for ingen voksne ville hørt på dem, og politiet er ikke til å stole på.

5.11 AT DERE TØR

At dere tør er fra 1980, og den baserer seg på faktiske hendelser fra Oslo sommeren 1976 og dokumentarromanen «Boka om Kalle og Reinert» av Espen Haavardsholm. Lasse Glomm står for både regi og manus.

I filmens åpning stjeler Kalle og Reinert en bil, men blir oppdaget av politiet som de så prøver å kjøre ifra. De havner på en gressplen ute ved Bygdøy og prøver å stikke av hver for seg. Reinert blir dratt ned av en politihund, mens Kalle ender opp med å bli skutt og drept av politiet.

Med drabantbyen i bakgrunnen ser vi Kalles begravelse og samtalene Reinert har med venner og andre pårørende. Reinert bor sammen med moren, moren er svært bekymret for sønnen. Vi hører aldri noe om faren. Moren vil gjerne at Reinert skal finne seg en jobb, men han mener det ikke er noe vits, han må sikkert i fengsel uansett. Han bruker tiden på å henge med venner, spesielt Audun, og etter hvert blir han kjæreste med May Britt som nylig flyttet til byen fra Elverum. De er ved flere anledninger i slottsparken for å drikke øl og røyke marihuana, politiet tar ved en anledning med seg Audun og kjører ham langt ut i Maridalen og lar ham gå hjem. Når også Audun mener det kan være bra og finne seg en jobb, blir Reinert etter hvert med, og når han blir idømt 90 dager betinget fengsel starter de på et kurs på slakteriet der Reinerts mor vasker. May Britt har havnet lengre ut på kjøret, og det går dårlig mellom henne og Reinert, de slår opp, og mot slutten av filmen kan det se ut som at May Britt har blitt gateprostituert. Reinert treffer etter hvert Siri som viser seg å ha en sunnere innflytelse på livet hans. Filmen avsluttes med frikjennelsen av politimannen som skjøt Kalle.

5.12 CARL GUSTAV, GJENGEN OG PARKERINGSBANDITTENE

Den eneste rene barnefilmen i utvalget hadde premiere i 1982 og er en spenningsfilm/detektivhistorie. Ola Solum som står for regien. Filmen handler om hvordan Carl Gustav og hans vennegjeng klarer å sette stopper for en gruppe korruperte forretningsmenn og politikere, som har bestemt seg for å rive lekeplasser rundt i drabantbyen for å få plass til bilparkering i stedet. Eksposisjonen tilbyr til og med en kort innføring i hva en drabantby er, og viser hvor bilavhengig den er. Carl Gustav og hans venner bruker sykler for å komme seg rundt, og arkaden på det lokale senteret er et viktig sted der de møtes og henger. Når parkeringsbandittene til slutt blir avslørt blir parkeringsplassene gjort om til lekeplasser igjen.

5.13 HARD ASFALT

Hard Asfalt ble regissert av Sølve Skagen og kom ut i 1986. Dette sosialrealistiske dramaet handler om Ida Halvorsen og er basert på hennes selvbiografi. Hun vokser opp i en drabantby med moren og faren som på et tidspunkt skiller seg. Ida starter med stoff og treffer Knut mens hun fortsatt bor hjemme hos moren. Ida og Knut sitt forhold er svært komplisert, det svinger fra det fantastiske, romantiske og lykkelige til det mørkeste og mest destruktive. De klarer i en periode og leve nyktre etter at de har fått en datter, men det varer ikke lenge. Flere ganger er Knut svært voldelig mot Ida og han truer henne med hagle og havner i fengsel. Ida får skilsmisse når Knut settes inn og drar hun for å bo hos en Blåkors-familie. Heller ikke dette gir noen varig bedring, og Ida mister foreldreretten til sin datter. I filmens siste scene ser vi Ida igjen som narkotikaavhengig gateprostituert.

5.14 DØDEN PÅ OSLO S

Døden på Oslo S fra 1990 er den første av filmene i serien om Pelle og Proffen.

I denne filmen hjelper Pelle og Proffen to bekjente etter at de har avslørt hvordan bestyreren av et guttehome i Oslo kjøper sex av mindreårige jenter. Tidligere i filmen har Pelle møtt og forelsket seg i Lena, som det senere viser seg både er rusmisbruker og en av jentene som blir solgt på byens sexmarked. Å hjelpe henne blir også en viktig motivasjon i avsløringen av de involverte i prostitusjonsskandalen. Lena bor på Grorud sammen med moren sin som hun omtaler som jævlig sprø. Hun ringer og vil komme på besøk til Pelle, og er veldig sulten fordi hun ikke har vært hjemme på over ett døgn. På grunn av morens nerver må hun ofte finne seg andre steder å være, sier hun. Det lykkes Pelle og Proffen og til slutt få hallikene og horekundene arrestert, og de får Lena på avrusning.

5.15 SCHPAAA

Schpaaa er regissert av Erik Poppe og hadde sin premiere i 1998.

Filmen følger fem småkriminelle gutter, som alle er under den kriminelle lavalder. Særlig møter vi Jonas og hans bestevenn Emir. En dag får de i oppdrag av en jugoslavisk gjeng å presse en mann for penger og å levere heroin til en annen. De roter til denne jobben noe fryktelig. Han de skulle banke opp får dopet, og han de skulle gitt dopet til, banker de opp. Når de endelig får tak i pakken med dop, mangler dop for flere tusen kroner. De klarer ikke skaffe det som mangler, og til slutt går Emir for å levere det som er igjen til han de tidligere banket opp. Når han gjør dette tar mannen hevn på Emir som knapt er i live når han ikke lenger blir sparket og slått.

5.16 HIMMELFALL

I denne filmen følger vi åtte personer over tre dager frem til julaften. De bor alle i den samme lille drabantbyen. Gunnar Vikene står for regien og filmen hadde premiere i 2002.

På Solihøgda Psykiatriske bor Reidar og Juni. Reidar er bekymret for å få en meteor i hodet, og han er bekymret for Juni som han nok også er litt forelsket i. Juni er svært plaget og ønsker å ta sitt eget liv, hun slår alle som kommer for nær henne. Her jobber Johannes og gjør sitt beste for å passe på pasientene. Privatlivet er ikke på topp da Johannes sliter med impotens. Johannes sin kone, Vigdis, prøver å tilpasse seg Johannes sitt problem ved å besøke en prostituert, men det viser seg å være en dårlig løsning. Vigdis er sosialarbeider, og en av hennes klienter er fru Ruud, Reidars mor. Fru Ruud er en svært forstyrret gammel dame som Vigdis prøver å få flyttet til et gamlehjem. Den prostituerte som Vigdis besøker, er Thomas. Han er også taxisjåfør og småkriminell, men vil egentlig bli politimann. Thomas har solgt fyrverkeri til eieren av den lokale Esso stasjonen, som eieren senere finner ut at det ikke er lov å selge. Han har også solgt et falskt pass til en innvandrers fra Burma, forfalskningen er dårlig, og burmeseren blir arrestert. Wong, eller Birgir som han senere blir kalt, rømmer fra politiet og spiller gal når de fanger ham igjen. Politiet tar ham med til Solihøgda, og Johannes insisterer på at hvis de vil plassere ham der, så må han få bli til over jul.

En rekke små og store ting skjer med disse karakterene før de alle ender opp i samme scene mot slutten av filmen: Wong (eller Birgir) blir overkjørt av Thomas sin drosje der Vigdis, Reidar og Juni sitter på. Johannes kommer løpende for å hjelpe, mens fru Ruud sitter i uthuset ved Esso-stasjonen og røyker i et rom fylt av fyrverkeri. Juni og Reidar tar med seg Wongs lik og legger ham på en flåte på et vann i nærheten før de går opp på en høyde og setter seg. Der ser de fyrverkeriet, som fru Ruud har antent, lyse opp drabantbyen.

5.17 BARE BEA

Bare Bea en ungdomsfilm fra 2004 og er regissert av Petter Næss.

Filmen handler om den 16 år gamle Bea som går i 1. videregående. Hun skriver for skoleavisa og drømmer om å gå på forfatterskole i Canada, noe foreldrene ikke er helt med på. Men for det meste handler filmen om Bea sitt kjærlighetsliv. Hun er den siste i venninnegjengen som ikke har hatt sex, og det er et stort problem. Bea er forelsket i skolens mest populære gutt, og når han viser sin interesse for henne ser det ut som om problemet hennes endelig skal løses. Men, innvender venninnene, sex er alltid dårlig første gang, så man kan ikke ha det med en man er forelsket i. De bestemmer seg for at en eldre gutt er det som

skal til, og de overtaler Bea til å gå ut med 19 år gamle Anders og debutere med ham. Slik blir hun klar til å være den populære Daniels kjæreste. Forholdet til Daniel er ikke så flott som Bea hadde tenkt seg, og hun ender egentlig opp med å like Anders bedre. Dette har venninnegjengen, som gjennom Beas forhold til Daniel har fått innpass blant de populære folka, vondt for å gå med på. Men etter en konfrontasjon finner de sammen igjen, og de blir venner før Bea faktisk får sin tur til Canada.

5.18 IZZAT

Dette krimdramaet ble regissert av Ulrik Imtiaz Rolfsen og utgitt i 2005

Izzat (som betyr ære på urdu)⁵ følger Wasims oppvekst og hans oppstart, suksess og undergang i Oslos gjengmiljø. På grunn av dårlige resultater fra skolen og det hans far anser som dårlig oppførsel, blir han sendt på skole til Pakistan. Når han kommer tilbake blir han med i en av hovedstadens gjenger. De selger i hovedsak heroin og prøver etter hvert å utvide sin virksomhet, og slik kommer de i konflikt med andre gjenger. Når Wasims beste venn, Riaz, utleverer gjenglederens bror til politiet for selv å slippe straff for narkotikahandel, tvinger gjengen Wasim til å skyte Riaz. Dette utløser en rekke hendelser som ender med at Wasims tidligere sjef tar søsteren hans som gissel og lar en annen gjengleder voldta henne. Wasim får sin hevn ved å drepe denne gjenglederen, men innen han klarer å drepe sin tidligere sjef kommer politiet.

5.19 SØNNER

Erik Richter Strand står for regien i *Sønner* som ble utgitt i 2006.

Filmen handler om Lars, som på tross av en problematisk bakgrunn, trives godt i sin jobb som badevakt. En dag mens han er på jobb kjenner han igjen Hans, en mann med rykte for å ha tvilsom omgang med smågutter. Rykter det senere viser seg at Lars kan bekrefte på bakgrunn av egen erfaring. Lars låner et videokamera og følger etter Hans og Tim, som er Hans sitt seneste offer. Lars bruker opptakene til å presse Hans for penger, og han gir dem til en journalist. Journalisten, som også er et av Hans sine tidligere ofre, lager et stort oppslag som fremstiller Lars som en del av en stor borgervernsgruppe. Tim som også er med i videoen, biter seg fast i denne ideen. Basert på et tips drar Tim midt på natten alene ut for å prøve å banke opp en annen pedofil mann. Men dette går galt, og politiet blir tilkalt. Tim, rømmer fra politiet og hjem til Hans igjen. Hans prøver å overbevise Tim om at Lars bruker

⁵ <http://www.filmbasen.no/film/129832/izzat/> Sist besøkt 12.11.12

ham. Filmen avsluttes med at Lars og Jørgen, også et av Hans sine tidligere ofre drar, hjem til Hans. Der utspiller det seg en konfrontasjon, Tim skyter nesten Hans før Lars tar fra ham pistolen. I det de drar derfra, sier Lars at de skal gå med informasjonen til politiet. «Du vet hva de gjør med sanne som meg i fengsel», sier Hans. «Ja», svarer Lars og legger pistolen på kjøkkenbenken før han går.

5.20 YATZY

Yatz er en ungdomsfilm fra 2009, regissert av Katja Eyde Jacobsen, som følger den 15 år gamle Daggi. Han har nylig flyttet fra et fosterhjem der han ble plaget og mishandlet av en eldre gutt. Han tente på leiligheten ved et uhell mens han var stengt inne i et garderobeskap, en brann som drepte hans fosterbror. Det nye fosterhjemmet ligger langt vekk fra Oslo og drabantbyen der han bodde før. Her ute på landet sliter han med å passe inn både i det nye fosterhjemmet og i lokalmiljøet. Han sliter også med minnene, traumene og skyldfølelse etter det som hendte i drabantbyen. Men ved hjelp av gode og tålmodige fosterforeldre og en romantisk interesse finner han seg til rette til slutt.

5.21 EN GANSKE SNILL MANN

Denne mørke komedien kom ut i 2010 med regi av Hans Petter Moland.

Den følger 50 år gamle Ulrik som akkurat er sluppet ut av fengsel. Han har sittet inne dømt for et drap på en mann som hans kone var utro med. Dette er ikke første gang han har sittet inne, han har nemlig lenge jobbet som muskelmann for en av Oslos mafiasjefer. For Jensen, Ulriks mafiasjef, er hevn på mannen som tystet på Ulrik om dette drapet det viktigste. Ulrik er ikke like opptatt av at dette. Men det må gjøres. Jensen har gitt penger på Ulriks vegne både til hans kone og hans sønn mens han satt inne, så enten må han betale Jensen tilbake eller gjennomføre dette drapet. Jensen skaffer også Ulrik en jobb på et verksted og et sted å bo. Rommet han får er i en mørk og trist kjeller. Ulrik forsøker også å ta opp kontakten med sønnen, Geir, som han ikke har sett på 12 år. Geir har utdanning, jobb, kjæreste og barn på vei. Ulrik er først ikke særlig velkommen inn i sin sønns liv og, men etter at Geirs kone føder i baksetet på Ulriks bil, blir tonen mer forsonende. Filmen slutter med at Ulrik dreper sin egen sjef, fremfor tysteren, og gjemmer liket i en bil som han kjører til bilopphuggeren.

5.22 BABYCALL

Babycall er en psykologisk thriller fra 2011, Pål Sletaune står for både manus og regi.

Filmen handler om Anna og hennes 8 år gamle sønn, Anders, som flytter inn i en drabantby i starten av filmen. De er hjulpet av barnevernet som forsikrer Anna om at eksmannen hennes, Anders sin far, ikke kan finne dem her, og at de nå må begynne å leve normale liv. Anders må på skole og få sove i sin egen seng, noe som er veldig tungt for Anna. For å gjøre det sistnevnte lettere for seg kjøper hun en babycall (enveisradio som aktiveres ved lyd over et visst nivå). En kveld hører hun roping og gråt fra babycallen, men Anders sover. Hun tror først det kan være noe galt med radioen, men det skjer flere ganger så hun prøver å finne ut hvor lyden kommer fra. Da hun kjøpte babycallen sin møtte hun Helge som jobber som selger på Expert og de forsøker igjennom filmen å innlede et slags forhold, men kommer ikke særlig langt. Anna er tydelig ustabil hun og bekjenner for Anders at hun noen ganger ikke vet hvor hun har vært, eller hva hun har gjort, og at hun har problemer med å vite hva som er virkelig og ikke. Omsorgen for Anders går ikke helt bra, og barnevernet er ikke fornøyd, selv om Anders er en del på skolen. Der har han funnet seg en venn som er en litt stille type, men han besøker dem en ettermiddag. Barnevernet kommer til slutt for å hente Anders og vil gi omsorgen til far. Anna blir så fortvilet at hun dreper mannen fra barnevernet, tar med seg Anders og hopper ut vinduet.

I etterkant av dette viser det seg at Anders egentlig har vært død lenge, mannen hun drepte var vaktmesteren. De finner også et lik av en annen 8 år gammel gutt i et skogholt like ved, som er helt lik «vennen» som Anders hadde med seg hjem fra skolen.

5.23 SØNNER AV NORGE

Sønner av Norge er basert på Nikolaj Frobenius sin bok *Teori og praksis*. Filmen er regissert av Jens Lien og hadde premiere i 2011.

Filmen handler om Nikolaj og hans familie fra den dagen de flytter inn i rekkehusleiligheten på Rykkinn. Nikolajs far, Magnus, er arkitekt og har selv vært med på å realisere Rykkinn. Han er en radikal hippie og en tydelig kontrast til sine omgivelser og en vanskelig far å gjøre opprør mot. Han støtter Nikolaj selv når han kaster ølflasker i hodet på rektor. Nikolaj finner fort noen venner på Rykkinn, men finner også noen fiender der i en gjeng eldre gutter som gir ham juling. Nikolaj og hans bestevenn Tor oppdager tidlig i filmen punken, først gjennom Iggy Pop, og senere når Anton, en beryktet punker, introduserer dem for Sex Pistols. Etter at Nikolajs mor, Lone, blir påkjørt og dør, blir livet i drabantbyen gradvis vanskeligere både for Magnus og Nikolaj. Petter, Nikolajs lillebror, blir sendt bort for å bo med en tante. Nikolaj blir stadig tydeligere punker og «gir faen» i alt. Magnus på sin side begynner også å høre på punk, han sier opp jobben i protest mot den repetitive og monotone

arkitekturen og han avdekker etter hvert den egentlige, mørke sannheten om Rykkinn. Rykkinn ble ikke bygget for det gode familieliv og for å gi alle muligheten til å realisere det, men for å kanalisere profitt til det lokale senteret. Nikolaj, Tor og Anton (og en trommeslager) starter et punkband sammen. På bandøvingene begynner de etter Antons initiativ med dop (speed eller amfetamin). En kveld kommer Nikolaj hjem og finner faren ved kjøkkenbordet, ventende med bløtkake og brev fra politiet som sier at de henlegger saken om morens påkjørsel. Dette får det til å renne over for Nikolaj, han tar motorsykkelen og krasjer den inn i det lokale kjøpesenteret. Politiet kommer og arresterer ham, men kjører ham til sykehus når de oppdager at han blør fra hodet. Nikolaj våkner opp på sykehuset, og så feiere ham, Magnus, Petter, Tor, og Ivan (Nikolajs storebror) jul på sykehuset.

5.24 VARG VEUM - DØDENS DRABANTER

Denne kriminalfortellingen er regissert av Stephan Apelgren og kom ut i 2011.

Varg Veum er tidligere barnevernsarbeider, men jobber nå som privatetterforsker i Bergen. Han blir tilkalt av politiet for å bistå i et gisseldrama, fordi gisseltakeren, Jan Egil, har bedt om Varg som forhandler mellom seg og politiet. Politiet mener Jan Egil står bak et dobbeltdrap, men Varg tror ikke på det, selv ikke når Jan Egil tilstår. For Varg kjenner Jan Egil fra sin tid i barnevernet, det var Varg som tok Jan Egil fra moren og plasserte ham i fosterhjem på grunn av morens narkotikaproblem. Drapet Jan Egil er beskylt for viser seg å være relatert til handel med et GHB liknende stoff som herjer i Bergen og tar livet av mange unge mennesker. Varg klarer til slutt å bevise at Jan Egil er uskyldig, og at drapene er begått av en tidligere kollega av Varg fra barnevernet, som dreper de som er involvert i dophandelen for å redde de unge fra dette farlige og uberegnelige stoffet.

6 HVORDAN KJENNE IGJEN DRABANTBYEN PÅ FILM

Det er ikke alltid like lett å avgjøre hvorvidt det en film viser er en drabantby er ikke alltid like enkelt. Derfor vil jeg kort drøfte hvordan man kan kjenne igjen en drabantby på film før jeg presenterer min analyse av dens representasjoner.

Tidligere har jeg diskutert en definisjon av begrepene forstad og drabantby. Disse definisjonene gir noen indikasjoner på hva man kan se etter for å gjenkjenne en «drabantby» på film. Det dreier seg om store boligområder som er bygd omtrent i ett, og de enkelte byggene vil ofte ha visse likhetstrekk, særlig utvendig, men også innendørs. Selv om både de høye og de lave blokkene kanskje er det mest karakteristiske trekket, er det i definisjonen påpekt at man ofte finner en variasjon i bygningstyper, der både rekkehus og eneboliger kan inngå. Vaughan *et al.* (2009) sin kritikk av vanlige forstadsdefinisjoner er relevant her. Som de understreker, kan disse definisjoner trekker opp problematiske skillelinjer. Man kan spørre seg hvor grensen går mellom en drabantby og andre former for boligområder, og hvor grensen går mellom sentrumsbydel og drabantby. I arbeidet med oppgaven har det dukket opp slike tvilstilfeller, blant annet filmene *Bare Bea* (2004) og *Hurra for Andersen* (1966). Disse filmene har jeg valgt å inkludere på tross av en viss tvil om det vi ser faktisk er en drabantby. Begge områder er tydelig preget av rekkehus som alle ser så like ut at man antar de ble planlagt samtidig. Vaughan *et al.* (2009) advarer mot å operere med for sterke skiller mellom binære begrepspar. I denne oppgaven er det de binære motsetningene mellom drabantby og by og mellom drabantby og andre typer boligstrøk som er gjeldende. Ved å inkludere tvilstilfellene *Bare Bea* og *Hurra for Andersen* undersøker jeg også definisjonens grenseland, unngår en for rigid definisjon og sikrer bredde i min analyse.

Såkalte «establishing shots» er til hjelp i denne sammenheng. Dette er den typen bilder som viser oss den kommende handlingens kontekst, et slags oversiktsbildet som viser oss hvor fortellingen utspiller seg. Disse benyttes svært ofte i begynnelsen av en film, gjerne mens forteksten fortsatt vises. Slike bilder brukes også for å fortelle at man forflytter seg fra et sted til et annet, eller at det passerer tid. Sekvenser som dette, spesielt hvis de er laget for filmens åpning, er gjerne filmet fra et fugleperspektiv, gjerne med en eller annen kamerabevegelse og med ganske få klipp. Når filmen skal forflytte oss til steder som allerede er etablerte, nøyer man seg ofte med et stillbilde av området eller bygningen i noen sekunder før vi tas med inn i handlingen. Med slike bilder kan det ofte være tydelig om handlingen som følger er lagt til drabantbyen eller ikke.



Bilde 1 Åpningssekvens fra *Støv på hjernen*

Det tidligste eksempelet på et slikt «establishing shot» av en tydelig drabantby er i starten av *Støv på hjernen* fra 1959 (bilde 1). Her er kameraet plassert høyt over området som filmes, enten fra en kran eller toppen av en høyere bygning. Kameraet panorerer sakte over hustakene før det zoomer inn og lander på en lastebil på vei i gjennom landskapet. Så ser vi inn i bilen der herr og fru Sørensen med spente blikk ser på sitt nye nabolag. Deretter ser vi blokka, der alle hovedpersonene bor, fra utsiden. Vi ser mange husmødrene i gang med husarbeidet sitt. Så flytter vi oss inn i blokken og møter filmens hovedperson, Kari Svendsen. Slik brukes en serie med shots som veksler mellom «ultratotale» og «halvnære» utsnitt for å endre geografisk nivå og samtidig etablere en bred kontekst for den kommende handlingen. Med disse bildene er det ganske tydelig at handlingen er lagt til en drabantby. Men selv om et slikt etablerende shot brukes, kan det være vanskelig å forstå hva slags område som vises. I starten av

Aldri annet enn bråk fra 1954 ser vi et område som

tydelig ikke er et bysentrum. Det er en del natur og noen villaer, og vi ser et par ganske høye blokker i bakgrunnen og noen drivhus på den ene siden. Kameraet panorerer og lander på en høy murblokk der familien Bråten bor. Filmen viser oss ikke en drabantby, men en enkeltstående murblokk, bygd utenfor området der man tidligere hadde murtvang. Jeg har likevel valgt å inkludere filmen, det er tydelige fellestrekk mellom blokka der Bråten-familien bor og en drabantby. Vi ser at Maiken Bråten er avhengig av trikk for å komme seg til byen, men vi får inntrykk av at kafeen der hun jobber ligger nære hjemmet. God tilknytning til sentrum og et lokalt tjenestetilbud er sentrale elementer i drabantbyen. Filmen er også relevant fordi problemene knyttet til å bo så tett på naboene er noe som senere blir tatt opp igjen i andre filmer.

Når etablerende sekvenser av denne typen ikke brukes, blir denne manglende stedsintroduksjonen problematisk. *Hurra for Andersen* fra 1966 gir seeren problemer med å

forstå hva slags område som vises. Her er det nemlig ingen fire etasjer eller høyere blokker å se, men mange rekkehus på to etasjer. Vi ser striglede hager og felles garasjeanlegg. Her ser vi senere i filmen at nærheten til bysentrum er basert på bil fremfor kollektivtrafikk, og at et visst lokalt tjenestetilbud eksisterer. Om dette er en drabantby er vanskelig å avgjøre, området vil nok kunne passe inn i definisjoner av andre typer forsteder også. Faktum er at vi i liten grad får se området rundt Andersen og Hermansen sine boliger tydelig, og det lille vi ser er kun i en retning, og da bare som dyp bakgrunn når andre deler av handlingen trekker fokus. Det er også interessant å merke seg at når filmen senere, i 2001, blir satt på programmet til NRK 2, blir området omtalt som en norsk drabantby. I programheftet fra den opprinnelige utgivelsen står det beskrevet at Andersen bor: *“i et nedlagt landhandleri i hovedstadens utkant.”* Og videre skriver de: *“I motsetning til det nye naboskapets velordnede rekkehusmoral, lever denne familien sitt eget liv...”* Både filmen og definisjonen av en drabantby er i dette tilfellet ganske uklare. Men dette nye, godt organiserte, striglede borettslaget har tydelige fellestrekk med drabantbyen slik den er representert i tidligere filmer. Derfor har jeg, som allerede nevnt, valgt å inkludere filmen.

7 HANDLING OG INNHOLD I FILMENS DRABANTBY

Analysen består av tre hoveddeler. Analysens første del tar sikte på å belyse første del av problemstillingen, om hvordan drabantbyen fremstilles i norsk film. Her er det fokusert på filmenes innhold og handling. Andre del av analysen belyser drabantbyens funksjon i filmen. Her er søkelyset satt på drabantbyen som filmsett, og hvordan drabantbyen blir benyttet i filmen. Analysens tredje og siste del tar sikte på å besvare problemstillingens andre og tredje spørsmål om hvilke representasjoner er fremtredende, og hvordan disse varierer over tid. Ved å se på fellestrekk og forskjeller mellom de ulike filmenes representasjoner forsøker jeg i det tredje kapittelet å beskrive de fremtredende representasjonene, hva som kjennetegner dem, hva som skiller dem fra hverandre hva de har felles, og hvordan de har utviklet seg over tid.

I dette første kapittelet er filmene analysert i forhold til handlingsforløp og innhold i en empirinær analyse. Dette skjer delvis basert på kategoriene som Dolce (2009) har benyttet i sin studie av den amerikanske forstaden på film. Og det er delvis basert på sentrale temaer som er kommet frem gjennom arbeidet med kodingen av materialet, etter en abduktiv tilnærming slik jeg har beskrevet i kapittel 4. Kapittelet har mange fyldige beskrivelser av deler av filmene i utvalget, noe som er nødvendig siden jeg ikke kan forutsette at leseren har sett noen av filmene. Det er strukturert etter temaene som kodingen ledet frem til. Jeg tar først for meg drabantbyens materielle standard.

7.1 MATERIELL STANDARD

Ved utgangen av andre verdenskrig og utover på 50-tallet var boligmangelen i Norge, og spesielt i Oslo, prekær. Krigen hadde selvsagt ført til lite boligbygging, men også de dårlige økonomiske tidene i mellomkrigstiden dannet grunnlaget for denne mangelen. Mange av boligene man hadde var også av alt for lav standard. Så når det skulle bygges nytt, skulle standarden økes. God standard betydde elektrisitet, lys og luft, kjøkken og bad med varmt og kaldt vann, det meste av det vi i dag tar helt for gitt (Stugu 2006). Etter at de første spadetak ble tatt på Lambertseter i 1951 og de første familiene flyttet inn i 1954, så man tydeligere hvordan denne standarden skulle oppfylles for den jevne arbeider og hans gjennomsnittsfamilie. Gjennomsnittsfamilien, eller kjernefamilien blir gjerne beskrevet som bestående av mor og far og to barn, boende på to rom og kjøkken (Hennum 1992). Det er denne drabantbyen og livet på Lambertseter som inspirerer til boka *Støv på hjernen* (av Eva Ramm) som siden ble filmatisert.

Den materielle standarden i de tidlige filmene i utvalget er stort sett det man ville betegnet som god for den gjeldende perioden. Drabantbyen har aldri vært preget av rikfolk og har alltid vært tenkt som en passende bolig for den jevne arbeiderfamilie. Initiativet og tanken bak å bygge drabantbyene var å løse boligmangelen i landet, samtidig som man sikret folk en anstendig bolig som de hadde råd til å eie selv. Lambertseter var priskontrollert og fordelingen skjedde på trekning fremfor budrunder. Målet om at alle norske arbeidere skulle



Bilde 2 Karis hybel blir for trang for den lille familien. Her har hun akkurat fortalt Petter at han skal bli far.

ha råd til å eie sin egen bolig var og er det gjeldende ideal for norsk boligpolitikk. I de større byene var drabantbyen en svært viktig del av realiseringen av dette målet.

Boligkrisa kommer svært tydelig frem i den tidligste filmen i utvalget; *Vi gifter oss* fra 1951. Her ser vi hvordan et ungt par må slite med å skaffe seg egnet bolig og for seg og etter hvert sitt første barn (bilde 2). Vi ser hvordan utleiere krever

statens fastsatte leiepris pluss litt ekstra til seg selv, eller fremmer påstander som at «en så søt pike som deg skal da ikke betale noe over» med en tydelig undertone. De forsøker den ene midlertidige løsningen etter den andre, men omstendighetene tvinger paret stadig til å flytte. Et sted må de flytte fra fordi de får barn, et annet sted fordi det kreves 50 % ekstra husleie direkte til huseier, og til sist må de flytte fordi huseierens nye husholderske ikke ønsker å ha dem der. I *Aldri annet enn bråk* (1954) ser vi den laveste standarden i utvalget. Her er det toalett i oppgangen, ett rom og kjøkken for 5 barn og 2 voksne, og vasken på kjøkkenet er både bad og pissoar, og mors sko er far sine gamle. Slik viser *Aldri annet enn bråk* (bilde 3) hvilken oppgradering drabantbyen kunne være for mange.

Standarden er i de øvrige filmene en god del bedre. Det er en tydelig tilhørighet til arbeiderklassen, og kanskje lavere middelklasse i alle disse filmene. Lettest er dette å se gjennom hvilke jobber drabantbyborgerne har, men kan også sees



Bilde 3 Morgen - rutine hos familien Bråten i *Aldri annet enn bråk*.

gjennom inntrykket man får av deres generelle økonomi og nivået på den materielle standarden. Denne arbeiderklassetilhørigheten er kanskje tydeligst i de tre filmene satt til det fiktive Solbråten borettslag: *Støv på hjernen* (1959), *Sønner av Norge* (1961) og *Sønner av Norge kjøper bil* (1962). De er alle filmet på Lambertseter, den første filmen tar utgangspunkt i Eva Ramms bok ved samme navn. De to andre er løst basert på det samme persongalleri og med mange av de samme skuespillerne, men med delvis andre navn, andre barn og med andre jobber.



Bilde 4 Randi i *Støv på hjernen* foretrekker å vaske for hånd. Det er bare da det blir skikkelig rent.

Støv på hjernen tar for seg husmoren og hennes liv i drabantbyen. Dette er preget av at husmorrollen er en travel heltidsjobb i seg selv. Det er storrengjøring hver fredag, men huset skal ellers skinne og være plettfritt til en hver tid. Hun er glad for mange av de nye hjelpemidlene, blant annet støvsugeren, selv om en «ekte» husmor foretrekker bryggerfat fremfor vaskemaskin (bilde 4).

De har eget bad og dusj i leiligheten men vaskekjelleren er delt; hver husmor har sin dag. Alt må for en hver pris holdes ryddig, rent og pent til en hver tid (bilde 5). Derfor er det navnermerket skohylle i gangen, en sofa som er alt for fin til å ligge på, kjøkkenet er velutstyrt og det serveres skikkelig hjemmelaget mat. Det er noe strebersk over denne måten å leve på. Det virker som et forsøk på å «leve riktig», etter et levesett som strengt tatt tilhører en høyere klasse enn deres egen. Men man måler seg i hovedsak mot naboen. Mange har radio og platespiller i ulike varianter av kabinett typen. Det snakkes om å kjøpe TV, men ikke alle ser ut til å ha dette før i den siste filmen. Dette kan minne om den materialistiske innstillingen som er fremmet som kritikk mot forstadslivet generelt. Randis streberske livsførsel er i stor grad drevet av den kollektive tanken om hva en god husmor er. Samtidig er det tydelig at noen av naboeene ivrer mer for denne standarden enn andre. I *Støv på hjernen* er pengemangel mindre vektlagt enn i de



Bilde 5 Familien Svendsens stue i *Støv på hjernen*

to andre filmene lagt til Solbråten. I *Sønner av Norge* blir penger ofte tema ved familiens måltid, for eksempel når sønnen trenger nytt pennal, og slakter Sørensen skal ha betalt. Gunnar har svært liten tålmodighet med disse spørsmålene. Han synes slakteren, melka og pennalet er for dyrt, men ønsker allikevel å kjøpe TV. «Det har vi ikke råd til», sier Randi. «Sørensen har jo tv», innvender Gunnar, «Ja, de har ikke råd de heller», svarer Randi. I *Sønner av Norge kjøper bil* blir pengeproblemene større og tydeligere når Gunnar kjøper bil uten Randis samtykke. Hun forsøker å kvitte seg med bilen ved ikke å betale avdraget i håp om at bilen hentes. Men når statens innkrevingssentral kommer på døren, tar de pant i TV og i møbler, som Randi påpeker ikke er nedbetalt enda. Man lever altså ikke med mye penger til overs her, men man har så man stort sett klarer seg greit. Å ikke ha råd til bil kan i dag virke som et tegn på ganske dårlig råd, men på denne tiden var privatbilismen fortsatt ganske lite utbredt. Dette var i den norske massebilismens begynnelse, og man kan lett tenke seg at det intense ønske om å eie bil og bekymringen rundt kostnadene var noe mange kjente seg igjen i. Det er ikke mange år senere at vi i åpningen av *Carl Gustav gjengen og parkeringsbandittene* fra 1982 får høre hvordan alle som bor i drabantbyen bruker bil både til og fra jobb og butikken.

Det skjer en utvikling i filmsettene fra disse tre tidlige filmene og fremover, ikke bare i stil, men også i det at de nyere leilighetene er fyldigere møblert og har flere ting på settet. På soverommet til Carl Gustav i *Carl Gustav gjengen og parkeringsbandittene* har han et mylder av leker, bøker, møbler og ting. I *Himmelfall* (2002) er det en rekke leiligheter og rom som er rikt og fyldig innredet. Kontrasten er ikke voldsom, det er ikke som om de bor på glattceller på Solbråten i 1959, men forskjellen er merkbar. Dette kan gjerne forklares med at den generelle økonomiske standarden har økt betraktelig i Norge gjennom hele etterkrigstiden. Men det er mer detaljer og en fyldigere innredning i *Aldri annet enn bråk* enn i *Støv på hjernen* og *Sønner av Norge*-filmene, selv om de ligger nær hverandre i tid. Dette kan kanskje knyttes til sosial status; det kan tenkes at det økte arealet og skaplassen som er i leilighetene til hovedpersonene i *Støv på hjernen* og i *Sønner av Norge* filmene gjør det mulig og holde det mer ryddig, og at dette reflekterer disse familienes ønske om å tilhøre en høyere klasse. Dette bør nok også sees i sammenheng med at den store velstandsøkningen i Norge foreløpig ikke har nådd den utviklingen som kommer i løpet av 70-tallet. Folk hadde generelt dårligere råd i denne første perioden enn senere. Det kan kanskje også sees i sammenheng med at man har fått større budsjetter på norske filmer (Iversen 2012) og dermed har råd til å gjøre sett-dressing og produksjonsdesign mer gjennomført og detaljrikt.

7.2 KJØNNSROLLER

I avis-kritikken av drabantbyen er kvinners isolasjon et tema som Ellingsen (1994) har beskrevet. Dette er også en del av den akademiske kritikken av forstaden som leveform, særlig fra feministisk hold. Forstaden henviser og isolerer kvinnene til de private rom, mens mannen fritt kan krysse grensen over i det offentlige rom, som i stor grad er reservert for mennene. I det som følger ser jeg på hvilke ulike mann og kvinne- typer disse filmene benytter.

7.2.1 Menn

De aller fleste voksne menn vi møter som hovedpersoner, eller som foreldre til hovedpersonen, er familieforsørgere. Mennene er ofte ansatt innen industri eller annet manuelt arbeid, men vi finner også de som har jobb innen ulike tjenesteyrker. Magnus i *Sønner av Norge* (2011) er for eksempel arkitekt, og Johannes fra *Himmelfall* (2002) er psykiater. De voksne mennene i dette utvalget er vanligvis gift og



Bilde 6 Gunnar i *Støv på hjernen*, ikke helt herre i sitt eget hus.

har familie. De faller stort sett innenfor tre ulike typer: den gode faren, den fraværende faren og den aggressive, voldelige faren. Den kategorien flest mannlige karakterer passer inn i er «den gode far» (bilde 6). Han er en omsorgsfull og velmenende far, han har en skikkelig jobb og står noen ganger for familiens eneste inntekt. Teknisk sett er han familiens overhode, men kan ofte virke litt svak og nølende i møte med sin kone, og litt usikker i møte med sine barn, spesielt hvis de er oppe i ungdomsårene. Han kan være litt klønete, ofte blir han litt forvirret og opptrer ikke alltid med den største sosiale kompetanse. Den andre typen er «den fraværende faren». Han er distansert fra sin kone og/eller sine barn, slik Alf Hermansen i perioder virker å være i *Hurra for Andersen* (1966). Den fraværende faren er ofte streng, eller prøver å være det, noe som kan bli en kilde til konflikt mellom ham og deler av hans familie. Den fraværende faren kan også være forsørger, det kan være nettopp jobben som kommer mellom ham og hans familie. I *Sønner av Norge* (1961) er det jobben og ikke minst arbeidet med borettslaget og hans potensielle affærer som gjør Gunnar fjern fra sin egen familie. Utover dette kan denne farsfiguren også utvise tegn på svakhet og usikkerhet, som faren til Geir i *Lasse og Geir* (1976). For Geir sin far har også alkoholisme betydning, det samme

gjelder Idas far i *Hard Asfalt* fra 1986. Den tredje typen er den aggressive og voldelige faren. Vi finner ham bare i tre filmer, og tydeligst er han i form av Lasses far i *Lasse og Geir*. Han er misfornøyd med middagen, med desserten og med Lasses hygiene, fremtoning, og oppførsel. Under en middagsscene er spenningen mellom Lasses far og resten av familien stigende. Det bygger seg opp helt til Lasse slår sin far, for så å bli kastet ut av hjemmet. Både Lasses lillebror og hans mor viser tydelig at de er redde for faren, noe som gir et inntrykk av at dette ikke er første gang faren utviser voldelige tendenser. Det er tydelig at Lasse slår sin far for å henlede oppmerksomheten vekk fra moren og for å spare henne for en liknende behandling fra faren. Idas kjæreste og senere ektemann, Knut, i *Hard Asfalt* er også i denne kategorien. Selv om hans mishandling først og fremst skjer mens de oppholder seg i sentrum, så forfølger han Ida når hun forsøker å flykte til moren sin i drabantbyen, og til far som bor på noe som likner et småbruk. Både den fraværende og den voldelige mannen er ofte alkoholisert. Sammenliknet med Dolce (2009) og hans karaktertyper i den amerikanske forstaden ser man klare likheter mellom den gode, men klønete mannen og den elskverdige mannen. Jeg har ingen kategori for den svake mannen slik Dolce (2009) bruker, men den farlige og undertrykkende mannen finner vi også i drabantbyen. Det Dolce (2009) kaller den resignerte mannen er nok på en måte delvis overlappende med det jeg omtaler som den fraværende mannen, men min kategori fanger også opp situasjoner der faren er helt borte. Dette kan virke litt rart, men mannen er her representert gjennom fraværet av en mann, noe som har betydning for hvordan vi forstår livet i drabantbyen for de karakterene som ikke har far/ektemann.

Single menn i voksen alder er som regel ikke hovedpersoner. Et unntak her er Anders som er hovedperson i *Voldtekt* fra 1971. De single mennene dukker oftere opp i biroller som venner av hovedpersonene eller som mer perifere karakterer. Det er ikke så mange av dem, og det er vanskelig å se noe tydelig mønster. En singel mann kan være et potensielt eller reelt sidesprang, som vi ser i *Støv på hjernen* (1959) i form av vaktmester Odd Borg, og i *Himmelfall* (2002) ved taxisjåføren, gigoloen og svindleren Thomas. Flere av de mannlige hoved- og bikarakterene i *Himmelfall* er enslige. Reidar og de to andre pasient-vennene hans fra Solihøgda Psykiatriske, samt den burmesiske flyktningen, er alle enslige.

7.2.2 Kvinner

Når kvinner er hovedpersoner eller andre sentrale personer i disse filmene, er de vanligvis mødre og som oftest gift. De fordeler seg på fire kategorier. I utvalget er «den omsorgsfulle moren» den vanligste. Dette er husmødre så vel som yrkesaktive kvinner. Selv om hun ikke alltid er hjemmeværende husmor, tar hun det primære ansvaret for barna. Hun er omsorgsfull

og stiller opp for og forsvaret sine barn om nødvendig. Om hun ikke alltid får viljen sin i hjemmet, har hun alltid en tydelig mening om hvordan ting helst skulle ha vært. Randi Svendsen fra *Støv på hjernen* og *Sønner av Norge* (1961 og 1962) passer godt inn i denne kategorien. Den andre kategorien er «den bekymrede moren». Hun har vanligvis de samme trekkene som «den omsorgsfulle moren», men hun er også preget av bekymring og nervøsitet. Hun er svært redd for sine barn og deres skjebner. Lasses mor fra *Lasse og Geir* og Reinerts mor fra *At dere tør* (1980) er gode eksempler, selv om Lasses mor har mer å være redd for i sin hverdag enn Lasses fremtid. Reinerts mor er den eneste kvinnelige eneforsørgeren i utvalget.

Den tredje kategorien er «den plagede kvinnen». Dette er en generell kategori med få fellestrekk utover at disse kvinnene har alvorlige problemer. Det er gjerne psykisk og avhengighetsrelatert, som i *Geir sin mor* fra *Lasse og Geir*, der hun er fraværende som mannen, og på grunn av sine alkoholproblemer ikke er noen egnet omsorgsperson. Anna i *Babycall* fremstår i store deler av filmen som en av de bekymrede og redde husmødrene, men det viser seg mot slutten av filmen ikke å være hele historien.

Den siste kategorien er «den attraktive kvinnen/fristerinnen». Ugifte kvinner i voksen alder er det ikke så mange av i dette utvalget, men en del av dem kan plasseres her. I *Sønner av Norge* (1961) har Gunnar en flørt med en svært ung kvinne som jobber sammen med ham på postkontoret (bilde 7). Hun er attraktiv og svært ung. For å redde sitt ekteskap denne gangen får Randi sin venninne, Eva, til å forføre Gunnar slik at de kan ta ham på fersk gjerning. Også i den første Solbråten filmen, *Støv på hjernen*, er Gunnars trofasthet i ekteskapet på usikker grunn. I denne filmen er det naboen som bor i etasjen over som er fristerinnen. Denne gangen er hun selv også gift, men har en mann som er mye på reise.



Bilde 7 Randi blir vitne til Gunnars postkontor-romantikk.

I kontrast til den amerikanske husmoren slik Dolce (2009) beskriver henne, trer den norske husmoren ut i arbeidslivet og uten å komme tilbake til husmorrollen. Etter *Lasse og Geir* (1974) kommer hun aldri tilbake. I stedet blir den arbeidende kvinnen normen, men de er fortsatt omsorgsfulle mødre. I mitt utvalg har jeg ikke funnet noen paralleller til den hevnjerrige, den materialistiske eller den ufølsomme moren som Dolce (2009) beskriver.

Karaktertypene som jeg her har beskrevet kan være stereotypier etter Dyer (2002) sin definisjon. Faktisk er det riktigere å si at de oftest er stereotypier, men noen ganger er de karakterer med større dybde., Bitten fra *Støv på hjernen* og Ingrid og Eva fra *Sønner av Norge* (1961) er alle stereotype fremstillinger av «kvinner som fristerinner». Det er kun deres utseende og sivile status som definerer disse karakterene og deres plass i fortellingen. De endrer seg ikke gjennom fortellingen, og vi som seere blir ikke bedre kjent med dem. Karaktertypene «den gode far» og «den omsorgsfulle moren» tar ofte også form som stereotypier. Mange av husmødrene og deres ektemenn i *Støv på hjernen* tilhører disse typene.

7.3 FAMILIE OG EKTESKAP

De aller fleste av filmene viser oss en familie i en eller annen konfigurasjon. I de aller fleste tilfeller innebærer dette et ekteskap eller et samliv, enten tidligere eller pågående og et eller flere barn/ungdommer i husstanden.

I *Vi gifter oss* (1951) blir vanskelighetene med å skaffe seg et godt sted å bo så store at det går utover harmonien mellom Petter og Kari. Petter og Kari's store krangel er både *Vi gifter oss* sitt emosjonelle høydepunkt, men også det endelige vendepunktet, der deres ulykke snur, og tingene faller på plass for en lykkelig slutt. I denne filmen finner vi også den klassiske svigermor konflikten når Kari og Petters mor krangler om alt fra matlaging og rengjøring til stoppingen av Petters gamle sokker.

De ekteskapelige problemer er handlingens drivkraft i de tre filmene om beboerne i Solbråten borettslag (bilde 8). I *Støv på hjernen* (1959) er det mangelen på lidenskap og eksterne fristelser som utgjør ekteskapets problemer. Mangelen på

lidenskap skyldes det den radikale husmoren Edna Grindheim (spilt av Wenche Foss) kaller «husmorgalskapen». Som i følge henne kommer av at:



Bilde 8 Dårlig samkjøring og lite lidenskap i Svendsens ekteskap, fra *Støv på hjernen*

«Husmoren er misfornøyd med ekteskapet og livet og prøver å gi det nytt innhold ved å bli en bedre husmor enn alle de andre. Så har vi det gående. Av lutter prektighet vasker hun mannen ut av huset og inn i armene på kontordamen».

I *Støv på hjernen* er det naboen i etasjen over, Bitten, som utgjør fristelsen, der hun konverserer med Gunnar om dadaisme og litteratur, mens Randi er mer opptatt av rengjøring og matlaging. Løsningen blir for Randi å gjøre seg selv til en mer interessant partner. Når reaksjonen uteblir, bruker hun den enslige vaktmesteren Odd til å gjøre Gunnar sjalu ved å la Gunnar «overraske» dem en kveld de har drukket vin, og Odd spiller gitar mens Randi hviler sitt hode på hans skulder. Mangelen på lidenskap mellom ektefeller blir også vist i *Hurra for Andersen* (1966), der fru Hermansen i en krangel med sin mann Alf utbryter: «... en dårlig elsker har du blitt, din trebukk». Alf svarer usikker og litt forsmådd: «nå snakker du om ting du har liten rede på». Før han tar ut sikringene og går til fru Salvesen og får trøst av henne. De har en flørt gående gjennom filmen, og den eskalerer etter hvert. Filmen slutter ikke med skilsmisser, men med et aldri så lite partnerbytte der Alf Hermansen og herr Salvesen bytter plass. I *Sønner av Norge* (1961) er det borettslagsarbeidet som holder mannen unna familien, og som sammen med Gunnars flørting med den unge og vakre kontordamen skaper ekteskapelige problemer. Etter at kona har tatt ham på fersk gjerning, må han love å ikke prøve seg på noe utroskap igjen og slutte som styreleder i borettslaget. Ekteskapet blir igjen fylt av problemer når mennene i Solbråten borettslag kjøper biler uten samtykke fra sine koner (*Sønner av Norge kjøper bil* 1962). Konene ønsker ikke bil, i hovedsak fordi det er for dyrt. Og mens mennene planlegger campingferie, planlegger og sparer konene til selskapsreise til Mallorca. Først når kvinnene bestemmer seg for å dra uten mennene og la dem stille for seg selv og barna hjemme, innser mennene at bilene må selges.

I disse filmenes kontekst, fremstår de ekteskapelige og familiære problemene som komiske, mer enn som alvorlige kriser, men så er de jo også komedier. I *Lasse og Geir* (1976) får vi derimot se ekteskap som er preget av problemer som er langt fra trivielle. Spesielt er det tydelig at Lasses mor og far har betydelige



Bilde 9 Familiemiddag hjemme hos Lasse i *Lasse og Geir*

utfordringer. I middagsscenen som allerede er beskrevet, er Lasses mor svært redd for hans far, og hun virker nervøs og engstelig i hele sekvensen (bilde 9). *Hard Asfalt* (1986) gir oss

noen av de samme problemene i relasjonen mellom Knut og Ida. Knut er voldelig, og de er begge rusavhengige, selv om Knut bare drikker alkohol. Problemene deres er så alvorlige at de truer livet deres like mye som ekteskapet. Idas foreldre er skilt, så der har det også vært noen ekteskapelige problemer, sannsynligvis knyttet til det faktum at Idas far også er alkoholisert. Når Ida forteller moren om at Knut har truet henne med kniv, svarer hun: «Menn blir slik når de drikker».

De ekteskapelige problemene i *Himmelfall* (2002) er mer humoristiske. Johannes sliter med impotens, og løsningen er at hans kone, Vigdis, betaler taxisjåføren Thomas for å ha sex med henne, mens Johannes observerer det hele fra en gangsti utenfor. Det er få velbalanserte og godt fungerende ekteskapet i utvalget, de har alle sine utfordringer, men det er langt fra alle som er truet av disse. I *Sønner av Norge* (2011) er det tydelig nok lidenskap mellom Magnus og hans kone. Når Nikolaj og lillebroren hans ved en feiltakelse åpner døra til foreldrenes soverom en kveld, er foreldrene godt i gang der inne. Og Magnus inviterer dem inn: «Kom inn her da gutter, så skal dere få se på et deilig knull». Familielivet er en stor del av drabantbyen i disse filmene. Den er påfallende ofte avbildet i forbindelse med vanlige, daglige rutinehendelser som frokost, middag og ettermiddagskaffe. Også i filmer der familien ikke fullt ut svarer til den tradisjonelle kjernefamilien, er disse hendelsene ofte inkludert.



Bilde 10 Kveldskos med kortspill i drabantbyen, i *Babycall*.

I *Babycall* (2011) ser vi Anna og hennes sønn dele flere måltider, det kan tenkes at denne typen hverdagslige elementer er noe hun innbiller seg for å opprettholde illusjonen om at sønnen fortsatt er i live ,og at de

er svært sterke fordi de er så vanlige og rutinemessige (bilde 10). Ikke like absurd, men fortsatt et stykke fra idealet er det når Reinert og hans mor drikker ettermiddagskaffe sammen i hennes leilighet i *At dere tør* (1986). Det er i denne sammenheng Reinert og moren snakker mest sammen, det er her de krangler, og det er her hun og Reinerts kamerat, Audun, klarer å få ham med på å søke jobb. Den omtalte middagsscenen i *Lasse og Geir*, der Lasse sloss med sin far, er et eksempel på hvor vanskelig det kan være å få gjennomført et slikt måltid. Og den viser hvor viktig en slik familiemiddag er i morens forsøk på å realisere ideen om et godt familieliv for seg selv, sine barn og sin mann. Enda mindre av dette vanlige rutinemessige familielivet får vi se i *Hard Asfalt*. Det eneste som minner om noe slikt er scenen der vi ser en svært ung Ida i stua med faren og vennene hans, hvor hun synger en drikkevisе sammen med

dem. Oppfatningen av familiemiddagen som noe normalt og godt blir også utnyttet i *Himmelfall* med en liknende kontrasterende scene: Johannes drikker vin og spiser hummer helt alene på lille julaften. I *Støv på hjernen*, *Sønner av Norge* og *Sønner av Norge kjøper bil* blir familiemiddagen, frokosten og ettermiddagskaffen tydelig etablert som rutiner alle familier har. Det lille vi ser av de mindre barna i disse filmene er knyttet til disse familiestundene. Ved et par anledninger kryssklipper filmen fra Gunnar og Randi Svendsen og over på de andre familiene på Solbråten slik at vi får se hvor like og hvor vanlige de alle er. (se bilde 11) Dette virkemiddelet brukes i alle Solbråten filmene. Når vi ser hvordan flere



Bilde 11 Alle drikker ettermiddagskaffe, samtidig, i *Støv på hjernen*

av mennene er tvunget til å røyke pipe i gangen eller på badet fremfor i sin egen stue, blir denne repetisjonen rett og slett komisk. I tillegg til å være samlende er det også en del konflikter eller problemer som presenteres og utvikler seg gjennom disse familierutinene. Det er under ettermiddagskaffen Gunnar og Bitten starter sin flørt i *Støv på hjernen*, og det er ved middagen Randi knuser tallerkener i sinne over Gunnars bilkjøp i *Sønner av Norge kjøper bil*. Parallellklippingen i Solbråten-filmene uttrykker også til en viss grad denne homogeniseringen som ofte tas opp av forstadens og drabantbyens kritikere. I filmen er det kanskje mer for å skape komikk enn noe annet, men disse familierutinene gjentas så ofte at det understreker likheten i drabantbyen på tvers av filmene. Dette gjør også at vi opplever at Johannes i *Himmelfall* så til de grader er alene der han sitter med sin vin og hummer, men uten sin kone.

Ofte er familiemiddagen husmoren eller morens ansvar, og dette ansvaret er av

stor betydning. I *Støv på hjernen* er det stort drama knyttet til å redde Randis søndagsstek når hun låser seg ute av leiligheten sin. I en sekvens som skifter mellom spenning og slapstick allierer husmødrene seg for å redde steken. De tvinger den nyinnflyttede herr Sørensen til å forsøke å klatre ned på Randis terrasse ved hjelp av branntauet på loftet. Når Edna Grindheim foreslår å lage en lettvinn middag slik at husmoren kan bli med barn og mann på søndagstur, kommer det store protester fra husmorforeningens medlemmer. I *Sønner av Norge* (2011) brukes familierutinene for å vise hvor stor endring det er i Nikolaj og Magnus sitt liv at moren ikke lenger er tilstede. Og det er nettopp i scenen der Magnus sørger for en så god som mulig julefeiring for hele sin familie på sykehuset der Nikolaj ligger, vi skjønner at han endelig har klart å redde både seg selv og sin familie.

7.4 BARN

Barn har en tendens til å havne i bakgrunnen i mange av filmene i utvalget. Vi får vite lite om dem og blir ikke kjent med dem. I *Støv på hjernen* (1959) er barna tilstede, vi ser dem flere ganger i tilknytning til familierutiner som middag og ettermiddagskaffe. De er med far på tur, og de løper inn og ut av de ulike leilighetene i blokka. Barna er også med i *Sønner av Norge* (1961) og *Sønner av Norge kjøper bil* (1962), men i mindre grad. De har som regel ingen stor plass i filmens handling. Selv når barna har viktige roller i historien, havner de i bakgrunnen i resten av filmen. Som for eksempel i *Hurra for Andersen* (1966) hvor filmens vendepunkt kommer når Vesla (Andersens yngste datter) i sin lille brudepikekjole forviller seg inn i borettslagets forsamlingslokale. Der er Alf Hermansen i gang med sin tale om hvordan Andersen familien ikke passer inn når Vesla rekker ham blomsterbuketten sin. Dermed skjønner alle fremmøtte hvor feil de har tatt og drar til Andersens bryllup i stedet. Selv om barna kommer i bakgrunnen, er det generelle inntrykket at drabantbyen er et godt sted for barn. Barna er fulle av energi og entusiasme, de er snille og gode barn, og om de gjør noen små rampestreker er de små og uskyldige. Dette har mye til felles med måten Dolce (2009) omtaler barn i den amerikanske forstadens representasjoner. Det er derimot tydelig annerledes enn måten drabantbykritikken generelt omtaler barnas situasjon. Drabantbyen var ikke bare var dårlig tilrettelagt for barn, men barn ble isolerte og ensomme, og de turte ikke leke ute fordi de ikke visste hvilket vindu som hørte til deres hjem, slik Ammerudrapporten beskrev (Ellingsen 1994).

Når filmene har barn som målgruppe, får barna i filmen en annen rolle. Blant filmene jeg tar for meg, er to av filmene tydelig siktet inn mot barn: *Operasjon Cobra* (1978) og *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (1982). Men førstnevnte er nok en film for litt eldre

barn. I begge disse filmene går barna inn i de voksnes roller og rydder opp i problemer de på ingen måte er skikket til eller modne for å ta ansvar for, noe det selvsagt blir gode historier av. Dette er grunnleggende ganske positive fortellinger om barndom og går således på tvers av kritikernes syn. På et vis kan kanskje *Carl Gustav gjengen* sies å uttrykke en slik kritikk, men det er noe med sjangeren og måten konflikten løses på som tar brodden av en eventuell kritikk. Et solid oppgjør med drabantbyens feil og mangler for barn ville uansett være rart å forvente av en barnefilm. Carl Gustav og de andre ungene i filmen er svært godt tilpasset drabantbyens miljø og behersker sine omgivelser, og ser tilsynelatende ut til å trives utmerket.

7.5 UNGDOM

Ungdom tildeles i de tidlige filmene på samme måte som barna, også en sekundær rolle. Men de blir gitt større plass etter hvert. Ofte utgjør ungdommen en utfordring for foreldre og voksengenerasjonen. De er vanskelig å forstå, de oppfører seg etter uforklarlige mønstre, og man klarer ikke holde styr på dem. For eksempel har Anton Andersen i *Sønner av Norge kjøper bil* (1962) store problemer med å holde følge med sin



Bilde 12 Vanskelige ungdommer lar ikke Anton Andersen ha bilen i fred, fra *Sønner av Norge kjøper bil*.

datter og hennes venner (bilde 12). Han lar seg overtale til å la henne kjøre når de skal på campingferie og kommer ut av bilen skjelvende av frykt. Senere forviller han seg inn på en fest ungdommene har i nærheten av campingplassen. Der danser og fester de, akkompagnert av The Beatniks. Anton blir forvirret og en anelse forvilet over det hele.

Når filmene handler om ungdom, fortsetter de ofte å være en utfordring for sine foreldre, men vinklingen blir noe annerledes. Fortellingene blir tydeligere drevet frem av ungdommenes egne konflikter og handlinger. De handler ofte om oppvekst og modning, og etter hvert blir kjærlighetsdramaet og seksualitet introdusert som temaer. *Aldri annet enn bråk* (1954) er et tydelig eksempel på den tidlige varianten av en oppvekstskildring. Filmen handler om hele familien Bråten, men vi følger den eldste datteren nærmere enn de andre barna. Fra hun får sparken fra kafeen, får seg ny jobb, flytter hjemmefra og til slutt flytter hjem igjen, er det en viss grad av utvikling. I filmens siste sekvens ser vi hvordan Maiken har tatt på seg en del ansvar for sine mindre søsken i morens fravær. Hun står også klar for å gi

sin mor omsorg når moren kommer hjem etter at ektemannens død har ført til et sammenbrudd. Også *At dere tør* (1980) passer til en viss grad inn i samme kategori. Vi følger Reinert fra småkriminell, arbeidsledig, deprimeret og sint, til å bli en mer avbalansert og mer avslappet versjon av seg selv. I denne filmen møter vi den første kjærlighetsfortellingen i ungdomsfilmene i utvalget. I denne lille bihistorien blir Reinert først sammen med en narkotikaavhengig elverumsing, Anne-Britt, som han senere bytter ut med den godt sysselsatte Siri. Dette er ikke en total transformasjon, men vi aner at han modnes en del, og at fremtiden ser lysere ut enn da filmen startet. *Sønner av Norge* (2011) er også en slags oppvekstfortelling. Nikolaj går igjennom en radikal forandring, fra en ganske uskyldig middelklasse hippie-sønn, til en desillusjonert og aggressiv pønker (bilde 13). Her er det også



Bilde 13 Nikolaj og Tor er kanskje ikke de hyggeligste naboene man kan ha i drabantbyen, fra *Sønner av Norge* (2011)

en bihistorie om jenta han er forelsket i, men som han aldri helt får fordi hun er sammen med vokalist i bandet deres. Etter en motorsykkelulykke ligger han bevisstløs på sykehuset, og han drømmer at han har en samtale med Johnny

Rotten som gir Nikolaj et (litt) nytt syn på verden. Johnny Rotten sier: «everything is crap, once you understand that you'll find that anything is possible. Freedom is shit; shit is freedom once you understand this anything is possible». *Bare Bea* (2004) og *Yatzy* (2009) er filmer som er ganske typiske for ungdomsfilmsjangeren. Her gis kjærlighetsfortellingen stor plass og er en tydelig del av et selvrealiserings-narrativ. Problemer knyttet til å passe inn eller å være seg selv er sentrale, og når disse løses, løses også kjærlighetshistorien, og hovedpersonen ender opp med riktig kjæreste til slutt. De fleste filmene i utvalget er tro mot en historieoppbygning som starter med en balanse som blir forstyrret av en konflikt eller et problem, og når dette er løst, oppstår en ny balanse. *Lasse og Geir* (1976) på sin side bryter med dette. Vi blir kastet rett inn i en konfliktfylt hverdag, der de aller fleste relasjoner er problematiske. Dette endrer seg ikke gjennom filmen. Lasse og Geir er like frustrerte og misfornøyde med verden og det de kaller det «sosialdemokratiske helvete» gjennom hele filmen. I denne filmen, og i *At dere tør* og *Sønner av Norge* (2011) er det altså de voksne og deres verden som er vanskelig for ungdommene.

7.6 NABOER

Naboene er den delen av nærmiljøet som hyppigst forekommer i utvalget, og naboen kan være så mangt. Ofte er naboene misfornøyd med hovedpersonene eller i konflikt med dem på en eller annen måte. De reagerer kanskje på bråk, uorden og umoral, som Alf Hermansen og fru Salvesen gjør i *Hurra for Andersen* (1966). Noen ganger er det naboen som er plagsom for hovedpersonene som i *Norske byggeklosser* (1972), der en av Femtes naboer stadig har det moro på hans bekostning. I *Støv på hjernen* (1959) er naboene både venner og nære allierte. Mellom både husmødre og drabantbyens menn er det et tydelig nabofellesskap, slik er det også i *Sønner av Norge* (1961) og *Sønner av Norge kjøper bil* (1962). Husmødrene har sin egen forening og sine egne møter i *Støv på hjernen* (bilde 14). Mens de har sine møter samles tre av mennene for å utnytte denne fristunden til å drikke seg fulle og leke med et modelltog. Dette nabofellesskapet finner sted i vaskekjelleren og på biloppstillingsplassen og på vei til og fra arbeid. Men naboen er også en kilde til bekymring i *Støv på hjernen*, der det er naboen Bitten som frister Gunnar og slik blir en alvorlig trussel mot hans ekteskap.



Bilde 14 Husmorforeningen er samlet.

Dugnadsarbeidet er også svært sentralt i flere av disse filmene, ofte utnyttet som mulighet for en del enkle vitser på hvor klønete, seriøse og inkompetente disse mennene er i sitt dugnadsarbeid. Borettslaget tas av og til frem som en litt sær og spesiell organisasjon, der de helt trivielle ting blir behandlet som om det var de mest alvorlige og store saker. Særlig tydelig er dette i *Sønner av Norge* (1961), der borettslaget er organisert som et svært intrikat byråkrati med en mengde ulike komiteer og en møtestil preget av streng rasjonalitet (bilde 15). Dugnadsarbeid er et komisk innslag i begge *Sønner av Norge* filmene lagt til Solbråten. Enten dugnaden handler om at de har ordnet seg en fontene eller skal sprengre plass og drenere til parkeringsplass, er mennene ganske udugelige. I *Norske byggeklosser* går Femte glipp av en dugnad fordi hans kone tvinger ham til å sove på byggeplassen slik at ingen skal gjøre hærverk eller finne på annet ugagn. Hans plagsomt hjelpsomme nabo tar seg tid til å reise ut til Femtes nye hus for å gi ham regning for arbeidet han ikke gjorde på dugnaden og samtidig påpeke en rekke problemer med det nye huset. Denne naboen er så plagsom at det er fullt



Bilde 15 Møte i borettslagsstyret

forståelig at Femte er svært ivrig etter å flytte (om ikke flykte) fra ham og resten av borettslaget.

I *Sønner av Norge kjøper bil* står både menn og kvinner sammen på hver sin side i uenigheten om de skal ha bil, og hvor de skal på ferie. I de tre filmene fra Solbråten hentydes det også ofte til en ide om at man må holde følge med naboen når det gjelder både bil og fjernsyn. Dette henger sammen

med oppfatningen om at «folk snakker», det vil si at ens negative egenskaper eller særegne sider blir gjort til tema i andres samtaler på en uheldig måte. Lasses mor i *Lasse og Geir* (1976) er svært bekymret for hva folk vil si og hva folk sier. Selv mener Lasse at det ikke er noe å bry seg om, og at mora må slutte å høre på hva folk sier. Dette henger også sammen med det å passe inn i sitt nabolag, noe Hildur Sofie Andersen i *Hurra for Andersen* er svært lei seg for at de ikke gjør. I filmene etter disse er det liten substansiell samhandling mellom de voksne naboene.

Det er mulig å se en parallell her til noe av drabantbykritikken som hevder at store boenheter vil gjøre det svært vanskelig å utvikle noe betydelig nabofellesskap, og at beboerne ofte ikke vil kjenne sine naboer.

Når det gjelder barne- og ungdomsfilmene er de delvis et unntak, og viser fortsatt en form for naboskap. De har sine venner og omgangskrets, om ikke i samme oppgang, så i mer eller mindre samme område. Skolen virker å være en viktigere kobling og arena for utvikling av disse vennskapene enn den geografiske nærheten i seg selv. Både i *Operasjon Cobra* (1978) og i *Carl Gustav gjengen* (1982) er det et visst nabofellesskap igjen blant disse barna. De bor i samme nabolag, stort sett, og er gode venner i begge disse filmene. Allikevel er «det gode naboskapet» i stor grad borte fra *Voldtekt* og senere filmer. I *Sønner av Norge* (2011) interagerer Magnus og Nikolaj med en nabo ved et par anledninger, det er preget av en distansert høflighet. Nikolaj har noen gode venner som bor i samme området, men de treffer også en gjeng med gutter som gir Nikolaj og kameraten juling i en av undergangene mellom husene. Selv utgjør Tor og Nikolaj ganske dårlige naboer på et tidspunkt, der de skremmer og spytter etter gamle damer, skremmer hester og kaster sten på rektor.

Intensjonen var at drabantbyen skulle bidra til gode naborelasjoner, samhandling og samhold i nabolaget. Slik skulle drabantbyen også bli en god sosial arena. I filmene får vi se dette delvis realisert i flere filmer, men aldri uten problemer og friksjon.

7.7 LOKALE INSTITUSJONER

Lokale arbeidsplasser og lokalt tjenestetilbud var en sentral del av myndighetene og planleggerens visjon for drabantbyene. Ideen var at dette tjenestetilbudet skulle være så godt at man stort sett skulle kunne greie seg uten for mange turer til sentrum. Det var en tanke at en del sosiale tjenester også skulle få plass. Håpet var at dette ville la pleietrengende bo nære sine familier i gode omgivelser, og samtidig gi en mulighet for arbeid nære hjemmet, slik at også husmødrene kunne sysselsettes. Dette ble som nevnt, realisert i mindre grad og tregere enn planlagt, og det begrenset seg ofte til et handelssenter med en håndfull butikker og kanskje et lege- og tannlegekontor. Ofte ble det også planlagt plass til forsamlingslokaler og egne aktivitetsrom for barn og ungdom (Benum 1994). Det lokale senteret er ofte blitt brukt som filmsett i mange av disse filmene. I

Støv på hjernen (1959) har de et forsamlingslokale der husmorforeningen holder sine møter. Det lokale senteret er arbeidsplass for mange av de mannlige karakterene i *Sønner av Norge* (1961). *Hurra for Andersen* (1966) viser også frem et forsamlingslokale der de holder sin jubileumsfest med taler og musikk fra Terje Rypdals «Public Enemies» (bilde 16).



Bilde 16 5-års jubileum i borrettslagets forsamlingslokale i *Hurra for Andersen*. Vesla er på vei opp midtgangen for å gi blomstene sine til Alf Hermansen. Dette er filmens store vendepunkt..

Anders Bakken, som i filmen *Voldtek* fra 1971 blir dømt for voldtekt og voldtektsforsøk, har sin vanlige kafe og dagligvarebutikk på et slikt nærliggende senter. I *Lasse og Geir* (1976) stjeler Lasse og Geir øl fra en lokal butikk som ser ut til å ligge på et slikt senter. Reinerts mor i *At dere tør* (1980) er svært bekymret for Reinert, hans venner og alle ungdommene som ikke har annet å gjøre enn å henge på senteret. Dette senteret ser mer ut som et kjøpesenter av den typen man er vant til i dag, men er ganske lite. Vi får se senteret på dagtid da Reinert og Audun henger der enn stund før de møter Auduns kjæreste og May Britt, og de bestemmer seg for å dra i parken og røyke litt «blås». Og vi ser det etter stengetid som nesten helt tomt og forlatt med unntak av en skater og Reinert som er på vei hjem. Det lokale senteret blir her arena for problematisk og utagerende oppførsel fra ungdom. Dette er enda tydeligere i *Sønner*

av Norge (2011), der det lokale senteret også er senter for dophandel og andre ugjerninger (bilde 17). I *Carl Gustav gjengen* (1982) er det lokale senteret og arkaden en svært sentral arena for Carl Gustav og vennene hans. I motsetning til



Bilde 17 Det lokale senteret i *Sønner av Norge* (2011) dophandel og en stjålet hest.

mange av filmene beskrevet over, blir dette aldri gjort til noe problem. Dette lokale senteret er trygt og fornuftig sted for barn å ferdes, på tross av at det er de samme som driver arkaden som står bakte asfalteringen av lekeplassene og er filmens antagonister.

7.8 BYRÅKRATI

Byråkratiet er et yndet mål for mye norsk komikk, i dette utvalget kanskje tydeligst i *Norske byggeklosser* (1971). Når det gjelder drabantbyen er det interessant å legge merke til at den ene *parten* i drabantbydebatten dukker opp i noen av disse filmene; plan og bygningsetaten,



Bilde 18 Bygningsinspektøren kommer, i *Vi gifter oss*.

at dette er ulovlig boligbygging, der får ingen bo og Petter kan vente seg en betydelig bot (bilde 18). Senere i filmen prøver Petter å påklage dette, men kommer ingen vei med byråkratene på plankontoret. I ren desperasjon over å måtte flytte fra revefarmen prøver han enda en gang, han trygler om å få tillatelse i ettertid og får heldigvis det.

som sto bak drabantbyutbyggingen og hadde som oppgave å løse boligkrisa i etterkrigstiden, blir ikke pent behandlet i disse filmene. Byråkratiet møter vi på allerede når noen tipser plan og bygningsetaten om at hytta Petter og Kari i *Støv på hjernen* (1951) bygger seg, kan være ulovlig. Når de møter bygningsinspektøren en tåkefull ettermiddag, mener han bestemt

Plan og bygningsmyndighetene gjøres også til tema i *Sønner av Norge kjøper bil* (1962), der det bemerkes hvor dårlig tilrettelagt det er for bil fra planleggenes side når en av beboerne går til politiet for å nekte å vedta en bot på 25 kr for feilparkering. Politiet sier at hvis boten ikke vedtas blir det tre dager på vann og brød. Til dette svarer beboeren:

«Så får de sette inn byplanrådet også. De dustingene har bygget opp hele Solbråten uten å tenke på at folk må kunne sette fra seg bilene. Om de så raserte hele sentrum fikk vi ikke nok parkeringsplass».

I *Norske byggeklosser* dukker bygningsinspektøren opp igjen, og under inspeksjonen av Femtes nye hus er det visse feil og mangler, men ingenting som den tradisjonelle gaven til bygningsinspektøren ikke kan fikse, i følge bygningsinspektøren. Femte nekter å bestikke inspektøren, som da blir en del strengere og må se det hele utbedret før Femte kan få lov til å flytte inn. At vi ikke ser noe til planmyndighetene etter *Norske Byggeklosser* fra 1971 kan ha en sammenheng med at denne myndigheten har mistet en del av sin makt siden da, og således blitt mindre tydelig. Vi kan også se dette i sammenheng med en tendens i filmene i utvalget som dreier seg om å gjøre narr av det norske byråkratiet. Hele *Norske byggeklosser* handler til en viss grad om hvordan ulike byråkratier stadig stikker kjepper i hjulene for Femtes drøm om egen bolig. Og når alt endelig ser ut til å ha roet seg og kommet i orden, har statlige myndigheter vedtatt en reguleringsplan for ny hovedflyplass som innebærer at Femtes hus må rives. Carl Gustav og hans venner i *Carl Gustav gjengen* (1982) møter også et latterliggjort byråkrati da ordføreren og hans medhjelpere deler ut lakris for å distrahere barna som protesterer mot asfalteringen av lekeplasser.

Når sjangeren ikke lenger er komedie, blir byråkratiet fortsatt værende en motstander og et hinder, men med et mer alvorlig preg. Det er også andre deler av byråkratiet man treffer. Nå er det ulike deler av de sosiale tjenestene som blir fremstilt. Lasse og Geir gjør narr av damen fra utekontakten som besøker dem etter en natt i et falleferdig hus. Reinert i *At der tør* (1980) er en noe motvillig klient hos arbeidsformidlingen. Så lett er det å få byråkratiet til å virke som en motstander at når Knut og Ida i *Hard asfalt* (1986) utnytter en velmenende saksbehandler og jukser til seg mer penger, så er vi helt på deres lag. I *Babycall* (2011) blir Anna stadig mer redd for mannen hun tror representerer barnevernet. Når han til slutt, som hun forventer, kommer for å ta fra henne Anders, dreper hun ham.

7.9 POLITIET

Politiet er en del av de offentlige tjenestene som med jevne mellomrom har en rolle i disse representasjonene. De er ofte en motstander, et unødvendig hinder eller en plagsom realitet. I *Sønner av Norge* (1961), og spesielt i *Sønner av Norge* (2011), er politiet mål for en rekke vitser, generelt basert på deres inkompetente yrkesutøvelse. I *Sønner av Norge kjøper bil* er politiet svært byråkratiske, lite fleksible og sykkelig opptatt av feil-parkering. Så når de ved en dugnad sprenger med alt for stor ladning, og torv og glass spruter, er politiet mer opptatt av å

skrive bot enn å finne ut hva som smalt. *Voldtekt* fra 1971 er en film som i stor grad handler om rettsvesenet og politiets arbeid i forbindelse med etterforskningen, der politiet etter hvert lander på Anders Bakken som sin mistenkte. Ingen scener viser politiet eller rettsvesenet som spesielt inkompetente. Det er snarere systemets måte å operere på som forårsaker dette justismordet. Ved flere anledninger knyttet til både voldtekten og voldtektsforsøket, er det potensielle vitner som ikke kommer frem. Både ansatte på kafeen der han ofte spiste, og butikken der han handlet dagligvarer kunne kanskje ha gitt ham alibi. Vitnemålet til mannen i familien Anders leier hos er basert på tidspunktet han mente å høre at Anders kom hjem, mens Anders egentlig kom hjem tidligere. Men han snakket ikke med familien han bodde hos i særlig grad. Anders bor og har sine rutiner i et begrenset område, men blir i mengden så anonym at ingen ender opp med å gi ham noe korrekt alibi. Dette, sett sammen med hvordan de avbilder drabantbyen som skyggefull, mørk, truende og uten unike trekk, gir et bilde av drabantbyen som et vanskelig miljø for en enslig og beskjeden ung mann som Anders. Han er isolert og alene, midt blant alle menneskene i drabantbyen. Det er faktisk en viss likhet mellom scenene fra cella og scenene fra hybelen hans. Det eneste som mangler i cella er hans matvarer, vannkokeren på gulvet og plakaten på veggene, som om drabantbyen var et fengsel, bare mer behagelig.

Lasse og Geir, fra filmen med samme navn, får også politiets oppmerksomhet ved to anledninger. Første gang er i den kjente bussscenen, der de skjeller ut og rakker ned på de andre passasjerene, drikker øl og Lasse blottet seg for en eldre dame. Politiet blir tilkalt, de motsetter seg arresten, slåss med politiet og prøver å stikke av, men de havner i en celle på politikammeret over natten. I filmens avslutning blir de arrestert for å ha brutt seg inn og stjålet varer fra en Narvesenkiosk. På tross av at politiet legitimt griper inn i begge disse tilfellene, så er det noe med måten vi har blitt kjent med Lasse og Geir på, og noe ved hvordan filmen er lagd og perspektivet den anlegger, som gjør at man har en viss sympati med guttene. Dermed blir politiet en plagsom motstander. Noe av styrken i denne fortellingen, som også gjør at dens kritikk av drabantbyen blir så tydelig, er en et resultat av de komplekse karakterene Lasse og Geir utgjør. Selv om de oppfører seg på måter som er langt fra det som vanligvis vil bli sett på som akseptert, er det mulig for seere å utvikle en viss sympati for disse karakterene og deres verdenssyn.

Politiet som en fiende eller motstander ser vi også tydelig i *At dere tør* (1986). Selv om politiet for så vidt legitimt ønsker å fange to biltyver, er det både for karakteren i filmen og for oss som seere en voldsom overreaksjon å skyte Kalle når han rømmer til fots. Når de henger i parken blir de jagd av politiet. Audun blir med i bilen og kjørt ut i Maridalen og må

gå hjem selv. Så selv om vi ser at Audun og vennene der i parken både drikker alkohol på offentlig sted og røyker marihuana, (begge deler er tydelige lovbrudd), blir det politiet som er fienden. Det er politiet som er i veien, og det er politiet som overreagerer (bilde 19).

Slik blir den offer-rollen som ungdommene både i *Lasse og Geir* og i *At dere tør*, får tydeligere i møtet med politiet. Men de må vel egentlig sies heller å være offer for arbeidsledighet og sin lave sosiale klasse enn for politiets urettferdige behandling. I *Lasse og Geir* er det ved flere anledninger elementer av «utakk er verdens lønn» ideen, for eksempel når



Bilde 19 Politiet jager vekk Reinert og vennene. Audun blir pågrepet og senere sluppet ut i Maridalen et sted.

Geir holder igjen t-bane dørene for å slippe på en eldre dame som holder på å komme for sent, så ber T-baneføreren Geir om å gå av. Når han ikke gjør det tar to menn på t-banen jobben med å dytte ham ut og legge ham i bakken.

Politiet blir i *Sønner av Norge* (2011) fremstilt som svært tafatte og uinteresserte i å finne ut hvem som kjørte på Nikolaj sin mor. Dette er nok med på å bidra til Nikolaj sin stadig minskende respekt for autoriteter. Ungdommene i *Operasjon Cobra* har også liten tillitt til politiet, både til arbeidet de gjør, og til om de er villige til å høre på det ungdommene vet. Derfor bestemmer de seg for å ta saken i egne hender.

7.10 TRANSPORT

Filmene i utvalget spenner over en periode der bil gikk fra å være delvis en luksusvare og delvis behovsprøvd, til å bli allemannseie. Frem til 1. oktober 1960 var det importrestriksjoner på biler til Norge, og SSB anslår at det var ca. 225.000 personbiler i Norge ved utgangen av 1960⁶. Etter mer enn en dobling av dette antallet de neste fem årene har dette tallet økt betydelig de påfølgende drøye 50 årene, til 2,78 millioner privatbiler ved inngangen til 2012⁷. I forbindelse med planlegging og bygging av de tidlige drabantbyene var det en diskusjon om hvordan og i hvilken grad man skulle ta hensyn til bileiere. Når Lambertseter ble bygd, ble det beregnet en parkeringsplass pr. syvende leilighet. Drabantbyen ble i Oslo planlagt sammen med t-bane og trikk, og man så for seg at disse skulle bli brukt mer enn bil. T-bane og trikk i Oslo regionen ble også betydelig bygd ut gjennom de første tiårene. Kollektivtrafikk, og t-

⁶ http://www.ssb.no/magasinet/fire_hjul/art-2001-02-22-01.html sist besøkt 19.11.12

⁷ <http://www.ssb.no/bilreg/> sist besøkt 19.11.12

banen spesielt, er nært knyttet til drabantbyutviklingen. Mange, om ikke de fleste drabantbyene har en t-banestopp med samme navn. Sykkelen er også et transportmiddel som dukker opp i noen av filmene. Sykkel er et fremkomstmiddel stort sett reservert for barn og unge. I både *Operasjon Cobra* (1978) og i *Carl Gustav gjengen* (1982) ser vi dette tydelig. Sykkelen utvider deres aktivitetshorisont og lar barna ferdes en god del raskere enn hvis de hadde måtte gå. Erik Hermansen, Alf Hermansens sønn, kan i *Hurra for Andersen* flere ganger sees med sin sykkel



Bilde 20 Bilvask i *Støv på hjernen* øverst og i *Hurra for Andersen* nederst

(1986) og i *Aldri annet enn bråk* (1954), der de unge hovedpersonene stjeler en bil og må ta de alvorlige konsekvensene av hvor galt dette går. Drømmen om å eie bil er lansert allerede i *Støv på hjernen* (1959), men det er for dyrt, og moped lanseres som alternativ. Herr Baltzersen forsøker å overtale sin kone til at dette er en god ide og tar henne med på en test-tur av en Cezeta Scooter, resultatet er en ukontrollert fartsfylt tur gjennom drabantbyen, for herr Baltzersen lærte ikke å bremse, så han kolliderer i en jordhaug, og fru Baltzersen havner i grabben på en gravemaskin.

I *Sønner av Norge* (1961) og *Støv på hjernen*, ferdes folk mest til fots eller med trikk, og den trengselen som er på trikken er en viktig grunn til ønsket om å eie bil. I *Hurra for Andersen* (1966) og *Norske byggeklosser* (1977) er bilen dominerende som transportform for hovedpersonene. Bilvasken er et kollektiv ritual for mennene i *Hurra for Andersen*, men

Bilen er i de første filmene tydelig en knapp resurs, og er et tydelig statussymbol. *Sønner av Norge kjøper bil* (1962) er den første filmen der de fleste av hovedpersonenes familier har bil. Filmen ironiserer til dels over nordmenns sterke ønske om å eie. *Sønner av Norge kjøper bil* viser svært tydelig at det å ha bil er et meget forpliktende eierskap. Man må vaske bilen, helst hver dag og polere den hver uke (bilde 20). Bilen skal også vedlikeholdes, og til det trengs verktøy, deler og manualer. Men en etter en går bilene i stykker, og de får ikke solgt dem for særlig mer enn vrakpanten. Ønsket om å eie bil er sterkt, og det er tydelig. Baksiden av dette ser vi i *At dere tør*

innebærer mindre interaksjon enn for mennene på Solbråten. Der vasket de bilene sammen, den ene bilen etter den andre, mens her står hver mann og vasker sin egen bil og hører på sin egen radio og leser sin egen tippelapp.

Fra 1971 *Voldtekt* og gjennom resten av utvalget er det en viss grad av klasseskilte mellom de som benytter kollektivtilbud og de som primært kjører bil. De ressursvake hører til i kollektivtrafikken med alt det den har å tilby; fra ungdommer som blottes seg, til voksne menn som kaster av ungdommen i *Lasse og Geir*; den anonyme og ensomme reise som Anders Bakken i *Voldtekt* tar



Bilde 21 Anders alene på t-banen med det som kunne vært et alibi i bakgrunnen, fra *Voldtekt*.

(bilde 21), eller preget av frykt og usikkerhet slik det er for Anna i *Babycall*. Knut i *Hard Asfalt* eier en gammel Mercedes som han har døpt Generalen. Den blir gitt særlig verdi fordi det er i den Ida og Knut blir kjent. I et desperat forsøk på å skaffe penger til å forsørge sin familie etter at han mister jobben, selger Knut Generalen og spiller pengene bort på hesteveddeløp. I *Himmelfall* og *Sønner av Norge* (2011) er hovedpersonene generelt litt bedre stilt økonomisk. Selv om de i *Sønner av Norge* (2011) selger bilen etter at Magnus slutter på arkitektkontoret i protest mot det monotone, og kjedelige arkitekturen i drabantbyen.

Bilen og bilkulturen er sentral for historien i *Carl Gustav gjengen og parkeringsbandittene*. Den første scenen etter åpningskredittene i filmen er viet til en innføring i hvor bil-avhengig drabantbyen er. En voice-over sier:

«Hver eneste morgen kjører menneskene i drabantbyen inn til den store byen hvor de har arbeidet sitt. Kjører i bil etter bil etter bil. Før de kommer tilbake igjen om ettermiddagen, samme veien, mil etter mil med bil»

Dette setter opp konflikt mellom voksne og barnas ønsker når det besluttes å asfaltere lekeplasser for å få plass til flere biler. En konflikt over arealbruk, fortalt fra barns perspektiv. Her er konflikten knyttet til bilen flyttet fra en kilde til komikk, og fra et privat problem, til å være rot til konflikt og et kollektivt problem.

7.11 POLITIKK OG SAMFUNNSKRITIKK I DRABANTBYFILMENE

Filmene i utvalget er ofte svært navlebeskuende. De handler om de helt nære miljøene og områdene, om det vanlige og det unikt hverdagslige. Disse filmene er ikke store episke

melodrama, historiske gjenfortellinger eller fantastiske eventyr. Men det er i denne nærheten, allmennheten og det hverdagslige at mange av disse filmene finner sin styrke og gjennom nettopp dette har en effekt på oss som publikum. Men det plasserer deler av verden og de større hendelser og temaer ofte et stykke på avstand. Et tydelig unntak her er selvsagt *Operasjon Cobra* (1978) som er lagd etter klassisk actionfilm modell, og filmens hovedpersoner må stoppe et attentatforsøk på Henry Kissinger (Amerikanske utenriksminister og fredsprisvinner).

Filmene fra drabantbyen handler om oss, de vanlige og ikke de få utvalgte. De handler om hverdagslige problemer og mer personlige problemer gjennomsnittlige mennesker kan bli utsatt for: utroskap, alkoholisme og arbeidsledighet. Men ikke alltid så alvorlig heller; det kan handle om å passe inn, om å vokse opp og å finne sin måte å være på. Filmene behandler i liten grad politikk og det politiske systemet. Med unntak av den komiske ordføreren i *Carl Gustav gjengen* (1982) nevnes slike politiske ledere og institusjoner svært sjelden. Men fortellinger har ofte politiske sider. *Hard asfalt* sin historie inneholder så mye smerte og så mye problematikk at en politisk diskusjon kan virke uunngåelig i etterkant, men filmen er i stor grad apolitisk. Ida skylder stort sett kun på seg selv og spør «Hvorfor gjør jeg hele tiden ting jeg egentlig vet at jeg ikke vil». Selv om det politiske ved historien kanskje er tydelig i *Operasjon Cobra*, er palestina konflikten og Kissingers fiktive Norgesbesøk kun bakteppe. Delene om palestina konflikten kommer farlig nær å likne en lavkostnadsepisode av skolefjernsynet på NRK. Som i en klassisk actionfilm er dette politiske temaet kun benyttet for å forklare hvorfor enkelte personer handler slik de gjør, og utover dette behandles det lite. *Voldtekt* er kanskje den mest politisk utfordrende filmen i dette utvalget. Et justismord skjer, og ingen andre enn Anders og en observant filmseer vet det. Man kan i starten av filmen se tydelig bevis for at Anders er uskyldig. Det skjer i bakgrunnen, første gang vi ser Anders ser vi også voldtektsmannen løpe av sted. Filmene er egentlig en svært politisk ladet film, helt uten politiske argumenter. Filmene forteller bare hva som har skjedd, i så stor grad mediet tillater at noe «bare fortelles».

I *Støv på hjernen* (1959) etterspørres det direkte etter større engasjement for samfunnet og kulturen blant drabantbyens husmødre. Gunnar prøver på et tidspunkt å snakke med sin kone om atombomben, men kommer ingen vei. Når Bitten så kommer og snakker om ny litteratur og dadaisme, blir det et friskt pust for Gunnar og han utbryter: «det er morsomt å møte en kvinne som har gjort seg opp en selvstendig mening». Filmene dveler i liten grad ved dette utsagnet, handlingen går bare videre. Dette kan tolkes i mange retninger, men hele scenen uttrykker et ønske om å interessere seg for en verden utenfor drabantbyens

avskjermede dagligliv. Replikken legger for dagen et kvinnesyn som virker latterlig gammeldags, og det understreker hvor klønete Gunnar er, og hvor problematisk husmoridealet som Randi og de andre husmødrene holder seg til faktisk er.

Under bilvaskescenen i *Hurra for Andersen* (1966) hører vi om Koreakrigen på radioen til Alf Hermansen. Denne lille påminnelsen om verden der ute er med på å understreke hvor smålig og unødvendig konflikten mellom borettslagsstyret og familie Andersen egentlig er.

Lasse og Geir (1976) er nok på mange måter den mest politiske filmen i dette utvalget. Samtidig er den også begrenset til å handle om det norske samfunnet, eller som de kaller det: «et sosialdemokratisk hælvet». Systemkritikken og kapitalismekritikken i filmen er kompromissløs og generell. Det er hele systemet som er helt råttent, ingen mellomting, ingen nyanser. Kritikken har også en viss egoistisk bismak, da Lasse og Geir synes å se seg selv utelukkende som ofre, ikke de eneste ofrene, men blant de få som er klar over denne «sannheten». Systemet kritiseres mer ut fra en ide om at det er meningsløst fremfor ut ifra en rettferdighetssans. Sett på denne måten nærmer filmen seg innholdsmessig den punken vi møter i *Sønner av Norge* (2011). Det er riktig nok 35 år mellom disse filmenes utgivelse, men *Sønner av Norge* sin handling er lagt til 1979, altså 4-5 år etter at *Lasse og Geir* sin fortelling finner sted. Slik blir det på en måte som om *Lasse og Geir* direkte foregriper denne gi-faen holdningen og denne fatalismen som kjennetegner punken, og som *Sønner av Norge* (2011) formidler så godt. Det er nesten lettere å forstå *Lasse og Geir* etter at man har sett *Sønner av Norge*. Punkerne i *Sønner av Norge* (2011) uttrykker også den samme forakt for hippie-kulturen som Lasse og Geir gjør. Denne forakten for hippiene er svært tydelig i *Sønner av Norge* (2011), der Nikolaj så godt som forgjeves forsøker å gjøre opprør mot faren som på alle måter er en voksen hippie. For å forstå pessimismen som preger særlig *Lasse og Geir*, må man huske at på tross av Ekofiskfunnet i 1969 og dannelsen av Statoil i 1972, var Norge langt unna å være den rike oljenasjonen vi har blitt i dag. Fremtidstroen og positiviteten som kjennetegnet deler av etterkrigstiden var blitt mindre på grunn av 70-tallets lavkonjunktur som sammenfalt med oljekrisa i 1973 og børskrakket i 73-74 (Benum 2005).

7.12 DRABANTBYENS PROBLEMER OG KONFLIKTER

I konvensjonell film, som alle filmene (kanskje unntatt *Lasse og Geir* (1976) og *Voldtekt* (1971)) i utvalget er, drives handlingen frem av små eller store konflikter som gir rollefigurene motivasjon for deres handlinger. Ofte er det flere konflikter i samme film, både små og store, det er også som regel en eller flere hindringer på veien mot løsningen. Som seer

har man en forventning om at konflikten skal løses, overkommes eller forsones på en eller annen måte før rulleteksten kommer. En såkalt «Happy Ending» er ikke nødvendig, men det er det vi som regel får se, i alle fall en variant av. Slik er konvensjonell film; den baserer seg på at man går fra en tilstand, via en konflikt til en ny tilstand. De fleste filmene i utvalget følger denne konvensjonen. Det eneste tydelige unntak er *Lasse og Geir* hvor ingen av de mange konfliktene filmen introduserer er løst eller forsonet når filmen slutter. Det er også et spørsmål om man i *Voldtekt* har «løst» en konflikt når de har dømt en uskyldig mann. Samtidig etablerer endelig dom og fengsling for så vidt en ny tilstand, og dermed er jo handlingen faktisk ferdig.

Fra en annen side, som er mindre fortellerteknisk, kan man betrakte disse konfliktene, problemene og hindrene som uttrykk for en del av filmens representasjoner av drabantbyen. Dette er de problemer og hindre som protagonistene møter i sine egne omgivelser (altså i filmens egen verden, diegesis).

7.12.1 Familiesamhold

Aldri annet enn bråk (1954) handler i hovedsak om familiesamholdet og hvordan dette utfordres. Det er stort sett Maikens misnøye som driver handlingen. Det kan virke som om mange av problemene kommer av deres dårlige kår. Maiken må bidra til familiens økonomi, det samme må hennes storebror Erik. Dette gir henne også muligheten til å forlate familien for å forsørge seg selv. Biltyveriet er også et tegn på lav økonomisk status, samtidig er Sverres historielinje preget av spørsmål knyttet til modenhet. Både Sverre og Maiken blir tydelig mer modne gjennom filmen, og det er dette som gjør at familien kan holde sammen, selv etter farens død.

Familiesamholdet blir også tema i de tre filmene lagt til Solbråten, (*Støv på hjernen* (1959), *Sønner av Norge* (1961) og *Sønner av Norge kjøper bil* (1962)). Trusselen mot familiesamholdet er i de to første filmene utroskap og mannens distanse til egen familie. I den siste av disse er det pengemangel og manglende kommunikasjonsferdigheter som er opphav til problemene for familien. Disse filmene følger konvensjonen svært nøye, og vi møter i starten av filmen en ganske harmonisk og veletablert familie i gode og trygge omgivelser. Deretter introduseres det et problem eller en konflikt for og mellom hovedpersonene, utroskap eller krangel om bil eller ikke, som gjennom en rekke forviklinger ender opp med å bli løst. Vi ser denne løsningen når Gunnar ber Bitten vennligst ha seg hjem i *Støv på hjernen*, eller når Gunnar fortvilet lover bot og bedring i *Sønner av Norge* (1961), og i omfavnelsen mellom menn og koner når konene endelig kommer hjem fra Mallorca. I *Hurra for Andersen* (1966)

er bifortellingen om Alf Hermansen og fru Svendsen sine ekteskap og kjærlighetsforhold en fortelling om hvordan familiesamholdet utfordres. Her er naboene fristende nye partnere for hverandre, samtidig har Alf store problemer med å håndtere sin kones nye selvstendighet når hun skaffer seg sin egen jobb. Han er heller ikke så nær sønnen sin som idealet vil tilsi,



Bilde 22 Fru Hermansen og fru Salvesen bytter ektemenn i *Hurra for Andersens avslutning*.

og hans kone bebreider ham tydelig for det. Den komiske løsningen på problemet er jo da et partnerbytte i avslutningsscenen der Alf Hermansen og herr Salvesen bytter bolig og kone på en og samme tid (bilde 22). Humor basert på trusler mot familiesamholdet kommer ikke tilbake i utvalget. Vi ser derimot familier i krise i *Lasse og Geir*, og familier som allerede er brutt opp i *At dere tør* (1980) eller begge deler i *Hard asfalt* (1986). Dette kan ha en sammenheng med at skilsmissene ble flere og flere utover i etterkrigstiden, og at dette temaet ikke ble så lett å spøke med. Særlig fordi dette ofte ble knyttet til, slik som det blir i filmen, tydelige problemer både personlig og for samfunnet. Eller det kan ha en sammenheng med at det i mitt utvalg ikke finnes flere komedier mellom 1971, *Norske byggeklosser*, og 2002, *Himmelfall*, som er lagt til drabantbyen. I *Sønner av Norge* fra 2011, som også er en komedie, er tap av familiesamhold tydelig utløsende for store omveltninger for Nikolajs personlighet, men er aldri i seg selv gjenstand for humor, hendelsen er for tragisk til det.

7.12.2 Levekår og Kriminalitet

I *Aldri annet enn bråk* er pengemangel et daglig og seriøst tema. Det dukker opp i *Sønner av Norge* (1961) og i *Sønner av Norge kjøper bil* også, men her er det mye humor i hvordan disse problemene blir håndtert.

Fra *Lasse og Geir* blir pengemangelen igjen alvorlig når Lasse og Geir forgieves prøver å skaffe seg penger så de kan få seg mat, og de ser seg tvunget til å gjøre et innbrudd i en Narvesenkiosk. Der er det ingen penger, så de stjeler sjokoladen i stedet. Knut og Ida har i *Hard asfalt* enda større pengeproblemer, de svindler, stjeler og lurar seg til penger.

Pengemangel går altså fra å være en diskusjon om man har råd til tv eller ikke (*Sønner av Norge* 1961), og at man kjøper bil med ulovlige betalingsavtaler (*Sønner av Norge kjøper bil*) til å bli satt i sammenheng med rusavhengighet og kriminalitet. Mye av kriminaliteten skjer

riktignok ikke i selve drabantbyen, men det impliseres ofte tydelig at dette har bakgrunn i drabantbyen og livet der.

I *Hard asfalt* er nesten all alvorlig kriminalitet lagt til sentrum. Biltyveriene i *Aldri annet enn bråk* og *At dere tør* skjer i sentrum. Men en del av småkriminaliteten, som å naske øl, skjer på det lokale senteret i både *At der tør* og *Lasse og Geir*. *Voldtekt* og *Operasjon Cobra* (1978) er unntak fra dette, her skjer ugjerningene i drabantbyen. Vi kan også se drabantbyen som scene for vold og kriminalitet i for eksempel *Yatzy* (2008), der en fosterhjemsgutt blir trakassert og mishandlet av sin fosterbror og er nær ved å brenne inne. Alle disse scenene der dette utspiller seg er filmet i drabantbyen, og med unntak av brannscenene er de filmet med håndholdt, lavkvalitets digitalkamera for å se ut som en hjemmevideo guttene har laget selv. Skadene fra denne tiden i drabantbyen følger hovedpersonen gjennom hele filmen og er opphav til mange av hans problemer. Vi ser altså først spor av en oppdeling der drabantbyen er tryggere enn sentrum, om ikke veldig mye tryggere, så slipper man i alle fall det verste. Før *Yatzy* snur litt på dette, og drabantbyen blir like ille som byen, og bygda i Østfold er redningen. En annen film som snur forholdet mellom sentrum og drabantbyen på hodet er *Schpaaa* (1998). Filmen handler om fem småkriminelle, svært unge, innvandregutter som stort sett holder til i Oslos østlige sentrum. De behersker dette gatemiljøet svært godt, men når de må ut i drabantbyen i forbindelse med en dophandel, støter de på problemer. Og det er i en drabantby den ene av dem nesten blir slått i hjel. Her er det altså sentrum som er det trygge og drabantbyen som er fremmed og farlig.

7.13 OM Å PASSE INN I DRABANTBYEN

Mange kritikere har som nevnt vært opptatt av at forstaden preges av sosial kontroll som begrenser handlingsrommet og gjør forstaden i bestefall homogen og kjedelig, og i verste fall en belastning og et problem. Det handler om å ikke passe inn, om å unngå sosiale sanksjoner og utestengelse.

I utvalgets filmer finner vi noen eksempler på dette, først i *Støv på hjernen* (1959) der Randi må velge mellom to ulike måter å være husmor. Hun føler seg tvunget til å ta dette valget for å redde ekteskapet sitt og for å vinne Gunnar tilbake fra Bitten som bor i leiligheten over. Det blir også et valg om sosial gruppe. Hun må velge mellom Edna Grindheim og hennes radikale venninner på den ene siden og fru Hansen og nabofruene på den andre. Hun er redd for å bli med i Ednas gruppe fordi dette potensielt vil gjøre henne uønsket blant de andre husmødrene i oppgangen. Hun blir overtalt av Edna som sier «Da får du velge da, fru Hansen eller Gunnar». Kari velger å gjøre et bevisst forsøk på forandre seg, bli mer dannet,

ikke sette matlaging og rengjøring foran alt annet, og sørge for å holde ekteskapet spennende, ikke minst på soverommet. Hun redder ekteskapet til slutt. Hvordan vennskapet til de andre husmødrene blir påvirket får vi aldri se.

Problemer med å passe inn er ofte er del av plottet i ungdomsfilmene. I *At dere tør* (1980) ser vi hvordan Reinert og Audun til en viss grad blir mer modne i løpet av filmen. De slutter med dop, skaffer seg arbeid, og Reinert kommer bedre overens med sin mor. Samtidig ser vi hvor dårlig det går med May Britt og Bønna fra samme vennegjeng, deres historie er til en viss grad et skrekksenario, der de ender opp i harde liv med dop, vold og prostitusjon i byens indre kjerne. *At dere tør* ender med politimannens frifinnelse, men det er en litt håpefull tone i denne filmen, i alle fall hva gjelder Reinerts personlige skjebne. Ida forsøker i *Hard asfalt* (1986) å gjennomføre en liknende reise. Hun forsøker å fri seg fra sin heroinavhengighet og finne et mer harmonisk og mindre risikabelt liv for seg og sin datter, noe hun aldri lykkes med.

I *Hurra for Andersen* (1966) er Hildur Sofie svært opprørt over at de andre naboene oppfatter henne som «annerledes», og at de derfor ønsker henne og hennes familie vekk fra nabolaget. Hennes ønsker er bare å være en god nabo. Selv tror hun utestengingen beror på det at hun har fått mange barn uten å være gift. Dette er delvis riktig, men det er ikke den eneste innvendingen borettslagets-styre har mot dem. De er feil type folk, de har rotete hage, de er rett og slett upassende for et slikt nabolag. Karl Alfred som vil blidgjøre sin kone, frir til henne. Dette gjør bare vondt verre for borettslagsstyret, dette viser jo til hele verden at de har fått barn og levd sammen på uanstendig vis. I løpet av handlingen får derimot naboene korrigert sine fordommer mot familien, og det viser seg at naboene er et stykke unna vanlige selv. Noe det omtalte partnerbyttet tydelig viser.

Himmelfall (2002) er også interessant i denne sammenheng. Der er to av hovedpersonene plassert på en psykiatrisk institusjon, men de er slett ikke så annerledes fra de personene som bor utenfor. Alle har sine problemer, og de normale er ikke-eksisterende i denne filmen. Drabantbyens normale utseende står i kontrast til og understreker hovedpersonenes særegne trekk. Det er som Reidar sier i filmen: «Det er ikke så uvanlig med tvangstanker, det er bare det at noen får mer ut av dem enn andre».

7.14 DET SOM IKKE PASSER INN

Tidligere har jeg henvist til Hall (1997) som vektlegger hva representasjoner ikke representerer, altså hva som mangler fra en representasjon. Dette kan være mer eller mindre bevisst fra skapernes side, men hva man anser for å ikke passe inn i en gitt setting er viktig å

analysere. Cresswells «in-place / out-of-place» inndeling er relevant i forhold til dette. Dette kan fortone seg på to ulike måter. For det første er det som ikke representeres «out-of-place» bokstavelig talt, det er ikke inkludert, ikke representert, det er utenfor. For det andre kan også noe være representert som «out-of-place». Det vil si at det er et element i representasjonen som representasjonen forteller oss ikke hører hjemme her, at dette er et avvik og noe uønsket, eller bare noe som ikke passer inn i representasjonen.

Når man vurderer betydningen av slike forhold i representasjoner er det en klar risiko for overfortolkning. Igjen gjelder det å finne en balanse slik at viktige poenger ikke avskrives som tilfeldige på den ene siden, og at det rent faktiske kanskje kan være tilfeldig ikke gis for stor betydning på den andre siden. Dette knytter seg til faren ved å analysere sin egen kultur, som Thagaard (2009) beskriver. Her er det også en forskjell på om man ser på en film isolert eller flere filmer sammen, hvis flere filmer sammen viser samme mangel, kan det være en indikasjon på at det er en vesentlig mangel.

7.14.1 De høyere klasser

I utvalget til denne oppgaven er det en påfallende mangel på rike personer og familier, enhver form for elite er i stor grad helt ute av syne i disse filmene. Mange av personene i disse filmene har, som tidligere nevnt, ofte lite penger. Familien Frobenius i *Sønner av Norge* (2011) blir anklaget for å ha mer penger enn majoriteten av innbyggere på Rykkin, «det er ikke alle som har råd til å bo her nede», sier en filleonkel som er på besøk julaften. Den veldig gjennomsnittlige økonomiske standarden er med på å skape et bilde av drabantbyen som et område for den jevne nordmann. For en seer er disse stedene svært lik steder der man selv kanskje bor eller har bodd, eller kunne komme til å bo. Det kan tenkes at seeren identifiserer seg lettere med hovedpersonene ved at de kjenner igjen omgivelsene som nærliggende deres egne. På denne måten spiller filmene på det kjente og det hverdagslige for å trekke seeren med i fortellingen, slik Aitken (1991) har beskrevet.

7.14.2 Sex og nakenhet

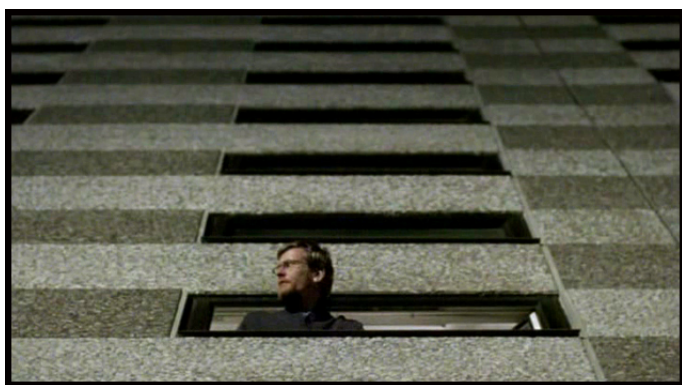
På tross av at kjærlighet, intriger og ekteskapet ofte blir gjort til tema, og *Støv på hjernen* (1959) gjør et stort nummer ut av mangelen på lidenskap mellom Randi og Gunnar, er det det generelt lite sex og nakenhet i drabantbyens representasjoner. Filmene viser som regel få bilder som vil kunne omtales som erotiske på noen måte. Det kan tenkes at soveroms-scenen der Randi prøver å forføre sin egen ektemann ved hjelp nyinnkjøpt undertøy ble mottatt som noe pikant ved filmens lansering, men i dagens kontekst er det hele svært uskyldig. Dessuten skjer det innenfor et etablert ekteskap som gjør det hele svært trygt og ordnet. I *Dolce* (2009)

sin gjennomgang av de amerikanske filmene trekker han frem at sex enten er fraværende eller en trussel. Han sier også at sex ofte blir sett på som et problem i disse filmene, og ofte skaper det også problemer. Det er relativt lite å ta av i filmene i utvalget hva gjelder sex. Men noen eksempler finnes. I *Hard asfalt* (1971) for eksempel, er det tydelig at Idas mor ikke er så fornøyd med at Knut overnatter hjemme hos dem. Det vises ingen sex, men hintet er tydelig. Også i ungdomsfilmene er man tilbakeholden med dette lenge. I *Lasse og Geir* (1977) prøver Geir seg på ei jente etter at de har røyket marihuana, men han blir avvist og tar det dårlig. Når sex blir sett på som tabu, og svært uønsket mellom ugifte, er dette et uttrykk for en konformitet og en viss grad av sosial kontroll både i representasjonen og av representasjonen. Altså, hva som skildres av erotikk vil være begrenset av den interne sosiale kontrollen i filmens drabantby og av den sosiale kontrollen som filmmediet er underlagt. Dette er også sjanger-avhengig, en film laget som familieunderholdning eller ungdomsfilm vil ha andre grenser for dette enn en som kun er tiltenkt et voksen publikum. Disse grensene har også blitt endret over tid. Ingen av filmene viser alvorlig sanksjoner mot det lille som finnes av seksualitet, så grensene blir kanskje ikke en gang testet.

Sønner av Norge (2011) er den filmen i utvalget som er mest eksplisitt. Filmen viser «fri seksualitet» som ofte blir omtalt som en sentral del av hippiebevegelsen. Når Magnus og Nikolaj drar på ferie til en nudistleir, blir sønnen igjen utsatt for å se sin far ha sex, da med en ukjent kvinne. Disse opplevelsene synes klart å være problematiske for Nikolaj og gjør forholdet til Magnus ytterligere komplisert. Samtidig er disse scenene svært komiske, noe som gjør de mindre utfordrende og løser opp i noe av det pinlige som preger situasjonen. På tross av en del eksplisitte scener var dette langt ifra en kontroversiell utgivelse. Men hadde denne filmen vært laget på slutten av 70-tallet, som er perioden den er satt til, kunne kanskje disse scenene blitt ansett som i groveste laget. Disse scenene som nå er en del av en relativt ukontroversiell filmatisering av 70-tallets ideer, ville kanskje ha vært tabu på 70-tallet.

Enda mer pinlig er i grunn flere av scenene i *Bare Bea* (2004). Mye av filmens handling hviler på det premiss at Bea er det eneste medlemmet i den sexfikserte jentegjengen som ikke har hatt sin seksuelle debut, og at dette er et problem som krever en umiddelbar løsning. Problemene Bea har med sin seksuelle debut og senere forhold driver filmen. Hun blir i stor grad presset til dette av venninnegjengen som passer på at Bea foretar «riktige» valg av seksualpartner og kjæreste. Den sosiale kontrollen som kanskje var med på å dempe seksualiteten tidligere, er snudd totalt på hodet og presser Bea (og et par andre av venninnene virker det også som) til å debutere tidligere enn hun egentlig har et ønske om. På oppfordring fra venninnene ender hun opp med å debutere med en tilfeldig valgt eldre gutt før hun skal

gjøre det med gutten hun egentlig liker. Det hele blir svært komplisert og bidrar nok i stor grad til at Bea søker seg til en skole i Canada for å slippe unna for en stund. I filmene i dette utvalget er det heller ingen lesbiske eller homofile personer eller par som gis særlig plass. Det finnes kun to eksempler på at det brytes med det heteronormative. Det ene eksempelet består av de to karakterene som bor sammen med Reidar og Judith på Sollihøgda Psykiatriske i *Himmelfall* (2002). De to beskylder stadig hverandre og andre for å være homo, den ene med forakt og den andre med et snev av håp i stemmen. Det viser seg til slutt at de nok begge er homofile og passe fornøyd med det. Det andre eksempelet finner vi i *Sønner* (2006), i filmens



Bilde 23 Avviket midt i blant oss, fra *Sønner*

antagonist, Hans, en pedofil og homofil mann. Han er bosatt i en drabantbyblokk, og Hans sitt siste offer er bosatt i annen drabantbyblokk. Filmens hovedperson, Lars, bestemmer seg for å ta et oppgjør med Hans og hjelpe hans nyeste offer. Deler av denne konfrontasjonen skjer i en dialog. Hans stikker hodet sitt ut av

vinduet for å snakke med Lars, filmens hovedperson, som står under ved inngangen. Hans er tydelig bekymret for å snakke på denne måten med tanke på at naboene fort kan få med seg seansen, men han vil nødig slippe Lars inn. Bildet av mannens hode ut av vinduet omringet av andre vinduer er en tydelig fortelling om at denne forbryteren faktisk gjemmer seg midt i blant oss (bilde 23). Begge eksempler viser homofili som et tydelig avvik og noe fremmed, det blir en del av funksjonen som antagonist i *Sønner* og som komisk innslag i *Himmelfall*.

7.14.3 Innvandrere

Det er svært lite innvandrere i filmene i mitt utvalg. Schpaaa (1998) er det tidligste eksempelet, men her er det sentrum som er deres normale miljø og arena for hverdagen. Den neste er «Einar», en burmesisk flyktning fra *Himmelfall* i 2002, han har ikke oppholdstillatelse og prøver å unnsnippe politiet ved hjelp av et svært dårlig forfalsket pass. Når det ikke fungerer, prøver han å late som om han er gal. Etter et par dager på Sollihøgda Psykiatriske må han gi opp dette også, «Jeg viste ikke at det var så vanskelig å være gal», sier han før Reidar hjelper ham med å stjele Johannes sin bil.

Den første innvandrerfamilien som er bosatt i drabantbyen finner vi i *Izzat* (2005), der hovedpersonens familie flytter fra sentrum til drabantbyen sent på 70-tallet. Wasim er ikke

fornøyd og sier om flyttingen: «... og vi hadde flytta til Stovner. Jævla kjedelig sted, langt fra byen». Satt til omtrent samme tid viser *Sønner av Norge* (2012) en innvandrer familie på Rykkinn i 2-3 sekunder (bilde 24), som en del av en lengre montasje. Der ser vi en pakistansk mann fektende med et sverd mot de samme ungdommene som tidligere har gitt Nikolaj og



Bilde 24 En innvandrer i drabantbyen, fra *Sønner av Norge* (2011)

Tor juling. I bakgrunnen står mannens familie, han er tydelig sint og desperat, ungdommene har det tilsynelatende ganske gøy. Det er meget interessant å merke seg at *Izzat* og *Sønner av Norge* (2011) som er lagd med

få års mellomrom og med handling fra omtrent samme tid, viser innvandrere som en del av drabantbyen, mens filmer fra denne perioden på 70- og 80-tallet ikke inkluderer dem i det hele tatt. Innvandrere er oftere knyttet til sentrumsområder og det urbane livet, og selv om familien flytter til drabantbyen er det byens sentrum som er hovedarena for handlingen i *Izzat*. Selv om denne pakistanske familien i *Sønner av Norge* (2011) kun tjener som miljøskapende og et komisk innslag, er likevel innvandrerne inkludert i representasjonen, om enn bare så vidt. Denne mangelen på representasjon av innvandrere i drabantbyen er påfallende, særlig med tanke på at den siste tiden har vokst frem et betydelig fokus på innvandrerandelen i drabantbyene, som Andersen og Biseth (2013) omtaler. De beskriver en voksende oppslutning rundt en tanke om at drabantbyene «Ghettoiseres», og blir separate samfunn innenfor det norske bestående kun av innvandrere. Hvorfor denne kritikken ikke har dukket opp i dette utvalget er oppgaven lite egnet til å svare på. Men med tanke på at det tok flere år før drabantby-kritikken på 60- og tidlig 70-tallet gikk fra akademiske og tabloide kretser og over i filmen kan det argumenteres for at den Ghettoiserings-kritikken er for ny.

Drabantbyens fremstilling i norsk film er mangfoldig, men begrenset. I dette kapittelet har jeg analysert disse fremstillingene i detalj. Jeg har sett på drabantbyens materielle standard, som jevnt over er relativt god. Karakterene er analysert, og en viss gruppering av disse er gjort. Drabantbyen er arena for en rekke problemer, som for eksempel alkoholisme og vold, men drabantbyen er ofte fremstilt som relativt trygg. Det foregår mest hverdagslige hendelser i drabantbyen, men noen ganger overrasker den med alt fra partnerbytter til terroristplott. Men det er ingen fattige eller rike blant drabantbyens representasjoner, det er en avmålt seksualitet, lite romantikk og få avvik fra det heteronormative.

8 DRABANTBYENS FILMROLLER

Det andre analysekapittelet tar opp igjen diskusjonen fra kapittel 3 om hvordan filmsettet fungerer som sted og rom, som en metafor og som noe spektakulært. Drabantbyen i filmene er alltid både generell og spesifikk samtidig. Dette er igjen det sentrale poeng hos Higson (1984), som mener handlingen skaper en dynamikk mellom filmsettet som et generelt, eller et generisk rom på den ene siden og filmens spesifikke sted. Filmen viser oss filmsett som oppfattes som generiske rom og spesifikke steder samtidig. Narrativet utnytter begge sider av denne dynamikken. Det generiske er gjenkjennelig og trekker seeren inn på den måten. Det spesifikke er fult av detaljer og gir narrativet autentisitet. Det betyr, med andre ord, at drabantbyrepresentasjonene i utvalgets filmer alltid er et uttrykk både for den generiske drabantbyen (filmsettet som rom), og den spesifikke drabantbyen (filmsettet som sted). Den spesifikke drabantbyen trenger ikke være navngitt, og trenger ikke være en konkret drabantby som eksisterer utenfor filmens egen verden. Men noen filmer i utvalget gjør dette, de aller fleste som ser *Støv på hjernen* (1959) er svært klar over at Solbråten er Lambertseter. Dette hjelper filmen med å skape ett spesifikt sted for filmens handling, men det er ikke en nødvendig betingelse. I tillegg til Solbråten filmene er det kun *Sønner av Norge* (2011) som er lagt til en navngitt drabantby, nemlig Rykkinn. Med unntak av disse fire tittlene er ingen av de andre filmene lagt til en konkret navngitt drabantby. Det kan derfor virke som om de øvrige filmene kun viser en generisk drabantby, men det er ikke tilfellet. Når handling finner sted og når koblinger etableres gis filmsettet meningsinnhold som sted og den generelle drabantbyen blir den enkelte films spesifikke drabantby.

Oppmerksomheten vendes nå til hvordan drabantbyen som filmsett «spiller» de ulike «rollene» omtalt i kapittel 3, der filmsettet fungerer som rom, sted, metafor og noe spektakulært.

8.1 STED OG STEDSLØSHET

Hurra for Andersen og *Norske Byggeklosser* er filmer hvor en tydelig stedsfølelse til en viss grad mangler på et overordnet geografisk nivå. Hus og hjem har alle de detaljer som skal til for at de føles autentiske, og mange av disse benyttes også av narrativet. Problemet er at de i stor grad ikke blir plassert i en bredere kontekst. Ingen oversiktsbilder forteller oss hvor i verden disse personene og deres historier hører til, narrativet blir ikke plassert i en bredere geografisk sammenheng, så seeren får ikke dannet seg noe bilde om hvor dette skjer. Kontrasten til dette er filmene der vi tydelig får se det bredere miljø som bringer oss inn i

historien ved å vise oss landskapet der det finner sted. Slik blir Solbråten til et sted gjennom introduksjonen i *Støv på hjernen*.

Et annet interessant eksempel der stedsfølelsen til tider mangler er *Voldtekt*. Flere av scenene der Anders blir avhørt eller må forklare seg er filmet halvnært, eller gjort via voice-over mer eller mindre relaterte bilder, eller via en intervjuer vi aldri faktisk ser. Derfor får seeren ofte problemer med å vite hvor handlingen foregår. Seeren gis ingen inntrykk av det som sannsynligvis er politistasjonen. Som seer får vi ikke noe informasjon om hvor disse lokalene er, de bare er der, og Anders og vi som følger ham, er fanget i disse. Denne desorienteringen som skjer her, og som filmens kryssklipping i narrativ tid også gjør, skaper inntrykk av en forvirrende, uoversiktlig og ubehagelig situasjon. Denne stedsløsheten hjelper seeren med å leve seg inn i Anders sin livssituasjon. Drabantbyen blir i denne filmen vist som en slags truende og skummel skygge i bakgrunnen (bilde 25). Kontrasten som den hvite snøen i forgrunnen og den mørke veggen

drabantbyen i bakgrunnen skaper, er stor.

Dette mørke landskapet gir heller ikke noen utpreget stedsfølelse. Anders vandrer gjennom dette landskapet og har sine rutiner i denne drabantbyen, men mangler tilsynelatende meningsfull kontakt utover arbeidskameratene. I selve drabantbyen er Anders alene. Det virker som det kun er



Bilde 25 Drabantbyen som mørk bakgrunn

hybelen han har en relasjon til som sted, drabantbyen rundt er et rom han ikke forholder seg særlig til, utover å reise igjennom det. Denne stedsløsheten kan være med på å forklare hvorfor Anders så gir inntrykk av å ha resignert, og godtatt sin skjebne. Det er kun i en scene han tydelig gir uttrykk for sinne over å være uskyldig mistenkt.

Landskapsbildene av drabantbyen som åpner *Støv på Hjernen* (figur 1) er et eksempel på at det fra første stund etableres en viss stedsfølelse gjennom at landskapet fungerer som sted. Bildene forteller tydelig: det er *her* handlingen finner sted, det er disse menneskene det handler om, og at de lever og har sin hverdag her. På innsiden er drabantbyen filmet på en måte som får den til å se romslig ut, kanskje større enn den egentlig er. Dette oppnås blant annet ved at det alltid er ganske lyst, kameraet er trukket inn i hjørnet, og utsnittene er ofte i både halvfigur og helfigur, med full dybdeskarphet og korte linser. Det filmes lite tak, noe

som er med på å gi en følelse av at det er romslig. Dette bidrar til det optimistiske synet på fremtiden som er tydelig i disse filmene.

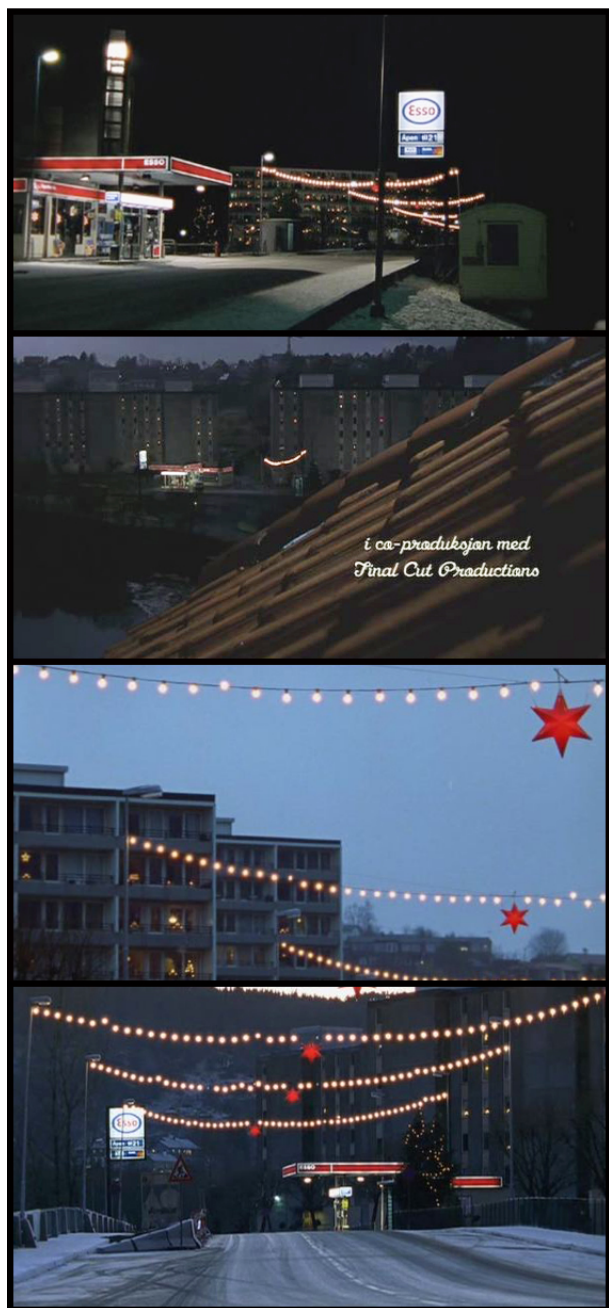
Denne typen etablerende sekvenser, påpeker Higson (1979), skaper for seeren en spenning for det kommende narrative. Bildene er på en måte ufullstendige, og man venter

på at noe mer skal skje. Samtidig er slike bilder ofte spektakulære, og noe vi med glede hviler øynene på. Slik fanger en åpningssekvens seeren inn og drar han med videre i handlingen.

Himmelfall (2006) kan også tjene som eksempel (bilde 26): En serie utsnitt av en mørk og stille drabantby er akkompagnert av et uvanlig stykke musikk, og en av hovedpersonene, Reidar, forteller i en voice-over om sin frykt for at verden skal treffes av en stor meteoritt som vil utslette alt liv.

Vi ser den pyntede julegaten utenfor Essostasjonen som ligger midt blant drabantbyens boligblokker. Mens stemmen og musikken fortsetter introduseres resten av personene. Landskapsbildene setter den melankolske og nærmest ettertenksomme stemningen for denne litt rare filmen.

Bildene gjentas når det kommer en ny dag. Disse sekvensene er uvanlige og vakre å iaktta. Slik er de spektakulære, samtidig som de skaper en helt nødvendig kontekst for å forstå relasjonene mellom alle karakterene i filmen. Kontrasten til *Voldtekt* (1971) er tydelig, filmsettet gis umiddelbar mening og



Bilde 26 *Himmelfall*

De to øverste bildene er fra filmens eksposisjon.

De to neste brukes for å vise en ny dag.

blir til sted. Selv i rommene på det psykiatriske sykehuset der Reidar og Juni bor, er det et tydelig bånd mellom sted og personene. Ikke bare er karakterene knyttet til stedene i denne drabantbyen, men det er drabantbyen som knytter karakterene sammen. Dette blir tydelig i filmens eneste scene med alle hovedpersonene til stede, den utspiller seg på veien under

julelysene, med Essostasjonen og drabantbyen i bakgrunnen (bilde 27) Her brukes omtrent samme vinkel som i en av landskapsbildene som tidligere er brukt for å signalisere at tiden går. Dette bildet er foregrepet, og stedet, veien utenfor Essostasjonen, er vist så mange ganger at vi *kjenner* det godt. Når det kommer



Bilde 27 *Himmelfall*, eneste sted alle 8 hovedpersoner er i bildet

tilbake enda en gang med all denne handlingen i, blir seeren ikke desorientert, men ser umiddelbart hvordan alle de ulike historiene møtes i denne ene rammen.

8.2 FILMENS STEDER OG KARAKTER

I *Sønner av Norge* (2011) ble slike etablerende bilder underveis i filmen brukt som en metafor for Nikolajs økende depresjon og hans sinnsstemning som stadig blir mørkere. Nesten samme etablerende bilde brukes flere ganger og vises på skjermen i noen sekunder. Hver gang blir drabantbyen litt mørkere, helt til det blir nattemørkt (bilde 28). Bildet kommer etter visse vendepunkt, der livet har blitt mer trøblete for Nikolaj. Bildene viser hvordan disse hendelsene påvirker Nikolaj og hans



Bilde 28 Drabantbyen blir gradvis mørkere i *Sønner av Norge* (2011). Effekten er subtil, men svært merkbar når det skjer gradvis i filmen

forhold til drabantbyen, og illustrerer samt understreker den fremmedgjøringen som Nikolaj opplever. Dette bildet brukes også for å flytte handlingen tilbake til drabantbyen etter Nikolaj og Magnus sin ferietur. Til slutt blir det natt, og Nikolaj kjører av sted på farens motorsykel og krasjer den inn på det lokale senteret.

I *Babycall* fra 2011 brytes det med den måten å plassere et narrativ på som blant andre *Himmelfall* og *Støv på hjernen* bruker. Her oppdager både karakterene og seeren gradvis hvor historien utspiller seg, og først når det blir natt, får vi et bilde der mer enn 1 etasje og selve inngangspartiet på blokken vises. Når Anna senere skal prøve å lokalisere barnet i andre enden av sin babycall, går det opp for oss hvor massivt og stor denne drabantbyen er. Og når de filmer henne i forgrunnen foran blokken, ser man hvor vanvittig liten og hjelpeløs hun

egentlig må føle seg (bilde 29).

Denne fremmedgjørende effekten ser vi også når hun venter på bussen; helt alene, midt foran de store blokkene ser hun redd og usikker ut. I denne dystre fortellingen om barnemishandling og barnedrap er drabantbyen som et trygt stedt barnevernet flyttet dem til, en del av fortellingen, men den viser seg å være langt fra trygg.

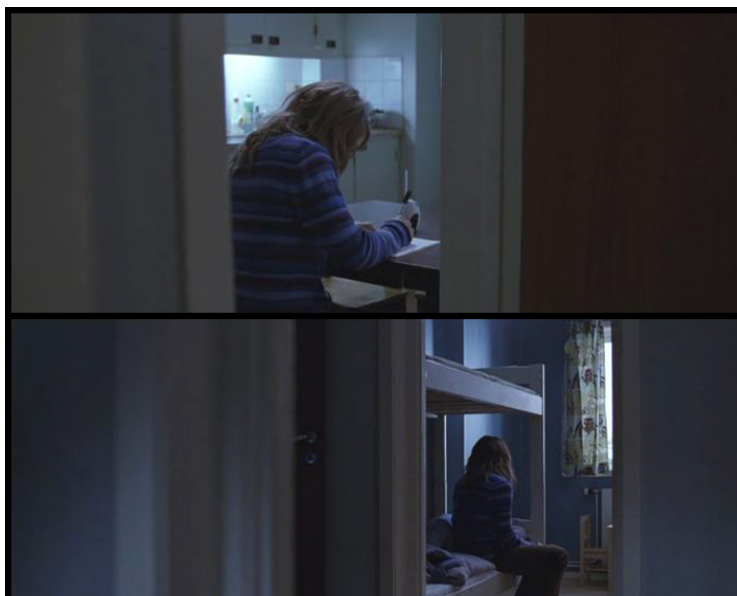


Bilde 29 Drabantbyens dominerende fasade, fra *Babycall*.

Babycall skiller seg ut

med en helt annen måte å filme selve drabantbyen på. Den benytter seg av Annas leilighet på spennende måter. Ved å filme det som skjer i et rom fra gangen eller et annet rom blir det mange underlige vinkler og uvante utsnitt (bilde 30). Enkelte scener på kjøkkenet filmes fra gangen, slik at vi ser hjørner og dørkarmen og ikke får med oss hele scenen som utspiller seg.

Dette gjøres også med Anders sitt soverom. Utsnittene og vinklene samspiller med svak belysning og tydelige skygger, dette skaper en følelse av at selv denne lille leiligheten er uoversiktlig. På samme måte som vi ikke får tydelig innsyn i Annas leilighet, får vi heller ikke noe tydelig innsyn i henne som person. Dette understreker også at vi som seer ikke får full innsikt



Bilde 30 Drabantbyen er trang og uoversiktlig i *Babycall*

i Annas liv. Kamera er ofte litt ustødig, noe som bidrar til den urolige stemningen. Her utnyttes drabantbyen på flere måter. At denne boformen er så normal og så godt kjent er med på å understreke den forferdelige handlingen i filmen, og hvor plaget Annas psyke er. Samtidig bruker man den store og monotone fasaden til drabantbyblokken som en

skremmende stor struktur, det er umulig å vite hva som er rett ved siden av deg. Disse bildene viser tydelig drabantbyen som fremmedgjørende..

I de tre filmene fra Solbråten benyttes en rekke leiligheter som hjem til de forskjellige personene. Disse leilighetene er påfallende like, de har svært like møbler og svært lik stil. Vi ser flere kjøkken, som alle er nesten helt like, i klassisk OBOS stil fra 50-tallet, med velkjente skrå skyvedøre på de todelte overskapene. I *Støv på Hjernen* ser vi hvordan dette interiøret er variert for de to karakterene som skiller seg mest fra husmoridealet, Bitten Helgesen (naboen i etasjen over som innleder en flørt med Gunnar Svendsen) og Edna Grindheim (Randis radikale venninne, og etter hvert leder i radikale husmødres forening). Bittens leilighet er ikke striglet, det ligger magasiner og står askebeger på bordet, konfektesken står også fremme. Her bor det noen som nyter tilværelsen og tar litt lettere på livet. Dette inntrykket kommer ikke fra filmsettet alene. Måten Bitten bruker sin leilighet på, altså hennes oppførsel, viser det samme. Hun røyker i stua, sitter med bena i sofaen, bryr seg lite om at hun knuser et fat, og rydder opp etter dette ved å riste teppet. Alt dette er ting som aldri kunne ha foregått i etasjen under hos Randi. Dermed vises kontrasten tydelig mellom den strenge, pliktoppfyllende og prektige husmoren og den lettsindige, livsnyttende fristerinnen i etasjen over. Edna Grindheim sin leilighet er først og fremst mye mer rotete, bøker og papirer flyter på bord og benker, og skrivemaskinen står fremme.



Bilde 31 Fasjonabel, mørk og spennende. Evas leilighet i *Sønner av Norge* (1961).

Sammen med det at vi aldri ser henne sittende i sin egen leilighet skaper dette inntrykk av en svært dynamisk og engasjert person. I *Sønner av Norge* (1961) er det leiligheten til Eva, Randis venninne, som bryter mønsteret (bilde 31). Der er flere av vinduene blendet av med tykke gardiner, det er mer pyntegenstander, en jevnt over litt dyrere stil og med en ekstremt moteriktig kaffetrakter. Dette passer hennes rolle som fristerinne godt, og hennes leilighet bidrar til at vi oppfatter henne som attraktiv og forførende. Denne typen samspill mellom karakter og filmsett finnes i omtrent alle filmene i utvalget. Det er spesielt tydelig når det er karakterenes private rom det er snakk om.

I *Himmelfall* (2002) bruker man dette samspillet mellom karakter og omgivelser svært effektivt. Med tanke på at filmen har åtte hovedpersoner er dette også med på å skape effektivitet i fortellingen, og hjelper oss med å bli kjent med karakterene. I sine værelser på Sollihøgda psykiatriske har Reidar og Juni på tross av det typiske sykehus preget, gjort små

tilpasninger og endringer som viser at de aktivt har gjort dette til deres eget sted. Reidar har hengt opp en del plakater om asteroider og stjerner. På Junis værelse, som er helt blendet av, er det masse papirer, bøker om kunst på hyllene og skrivepulten, og på veggene har hun malt og skrevet. Det ser ut som de har gjort dette selv, kanskje utfra et behov for å skape seg sitt sted.

Samtidig bidrar dette til konstruksjon av karakterene i filmen. Reidar som den ganske intelligente, men svært engstelige personen han er, og Juni som innadvendt, plaget og deprimert.



Bilde 32 Fru Ruuds leilighet i *Himmelfall*. Vigdis prøver å overtale henne til å flytte på gamlehjem.

Fru Ruuds leilighet, (bilde 32), er

innredet i en stil som nærmest roper «gammel dame»: Rokokkomøbler med grønt mønstret plysj på sofa og stoler, persiske tepper, gul-grønne gardiner, lysekrone og broderte lampetter og et 70-talls kjøkken med lysbrune gryter og respatex bord. Johannes og Vigdis sin leilighet er nyere og mer moderne innredet med spisebord i solid tre og lyse farger på veggene. Flere av stuens vegger er fylt opp med lyse bokhyller fulle av bøker, noe som understreker Johannes og Vigdis som høyere utdannede personer. Thomas sin leilighet (bilde 33) er svært spartansk, og det filmes for det meste halvnært med lav dybdeskarphet.

Seeren får bare med seg minimalt av omgivelsene noe som gir en følelse av stedsløshet. Det eneste tegn til personlig preg er en litt krøllete og skjev plakater av Edward Hoppers



Bilde 33 Thomas sitt soverom, Vigdis er på besøk.

Nighthawks. Dette klassiske bildet

virker malplassert på veggene over sengen der Thomas har sex med Vigdis for 500 kr per natt. Som et mislykket forsøk på å være kultivert og intelligent, helt i tråd med hans tendens til ikke helt å lykkes med noe som helst. Samtidig er det også veldig passende, da *Nighthawks* viser ensomhet og fremmedgjøring i den moderne byen. Det er interessant å sammenlikne dette med filmene fra Solbråten, forskjellen mellom de ulike karakterenes leiligheter i *Himmelfall* er mye større og tydeligere. Drabantbyen virker ikke like standardisert som den gjør i filmene fra Solbråten. I *Himmelfall* gis drabantbyen et mye mer variert innhold, stedene inne i drabantbyen er svært ulike, samtidig som filmen understreker hvordan personenes svært

menneskelige tendens til å feile er noe de har felles. De mange vide eksteriørbildene som brukes i filmen, kombinert med disse kontrastene, gir en følelse av at filmen lar oss komme til på innsiden av denne uniforme fasaden som drabantbyens blokker skaper, og lar oss oppleve denne innsiden på godt og vondt.

Lasse og Geir (1976), *At dere tør* (1980), *Hard Asfalt* (1992) og *Voldtekt* (1971) tar opp langt alvorligere temaer enn de foregående filmene, men også estetisk er det noen forskjeller å merke seg. Det lyse og romslige preget er blitt litt borte. Det er for så vidt kun Anders i *Voldtekt* som lever trangt, men leiligheten der Reinert og hans mor lever, er svært mørk. Og når de sitter sammen og drikker kaffe med Audun, Reinerts kamerat, er stemningen dyster, og stua er svært mørk (bilde 34).



Bilde 34 *At dere tør* Audun er på kaffebesøk med Reinert og moren.

Leiligheten der Geir sin mor bor, er mørk fordi alle gardinene er trukket for. Den er også veldig skitten og svært rotete. Ved første øyekast er leiligheten til Lasses familie ganske lik de fra Solbråten, men prisen for å holde det slik merker vi er høy for Lasses mor. Hun er preget av frykt for sin mann og at naboene skal baksnakke dem. Dette er baksiden av fasaden for den streberske husmoren, idealet koster mye i hverdagen. Kontrasten til Solbråten blir svært tydelig. Der er det rent og ryddig og alt er på sin plass. Dette filmsettet reflekterer Randis streberske holdning til idealet om det gode hjem og den gode husmor. Kjøkkenet hjemme hos Geir forteller en annen historie, her er det fullt av tomme ølflasker, skittentøy, og



Bilde 35 *Støv på hjernen* (1959) og *Lasse og Geir* (1976) Fra sosialdemokratisk boligdrøm til et sosialdemokratisk helvete

gammel mat. Implikasjonen om en mor som ikke tar omsorgen for sin sønn på alvor er tydelig (bilde 35). Samtidig er det en parallell til Geir sin «gi-faen» holdning til omverden. Dette er ytterligere eksempler på slike psykologiske koblinger mellom sted og karakter som Higson (1984) omtaler.

Allerede i eksposisjonen (bilde 36) er det tydelig at *Lasse og Geir* ikke kommer fra «samme» drabantby som Gunnar og Randi og de andre fra Solbråten. Den åpner med bilder av de store drabantbyblokkene som totalt dominerer bildene, ingen sol eller himmel, ingen skog eller åpne områder. Over disse bildene hører vi to stemmer rope mer eller mindre tilfeldig ord, uten tilsynelatende mål og mening. I dette lukkede, store og egentlig ganske stygge miljøet er det seerne først får høre og så får se Lasse og Geir gående mens de roper. Rett etter dette optrinnet går de inn på nærbutikken og kjøper et par øl, og stjeler enda fler. Før de setter seg på bussen og gjør turen sur for de andre passasjerene. Utvendig som innvendig ser drabantbyen rett og slett litt stusslig ut. Den flotte rene elegansen fra Solbråten er borte, og det vi nå ser er billig, dårlig vedlikeholdt og ikke verdsatt.



Bilde 36 Fra åpningssekvensen i *Lasse og Geir*

Det lokale senteret i *At dere tør* er et tydelig eksempel på dette. Senteret er en betongkloss med få vinduer og omgitt av asfalt. Innvendig er det et typisk kjøpesenter. Ikke noe sted å sitte uten å handle. Til tross for at det tydeligvis er et hengsted for ungdommen, virker det som om de har svært lite å gjøre der.

8.3 DET SPEKTAKULÆRE.

Drabantbyen er sjelden spektakulær på den måten vi ser i de storslåtte, velpolerte storsatsninger vi kjenner som den amerikanske «blockbuster»-filmen. I *Operasjon Cobra* (1978) og *Carl Gustav gjengen* (1982) ser vi de eneste sekvensene i utvalget som er filmet fra helikopter. Dette er nærmest for et sjangertrekk å regne, for begge disse filmene er på mange måter tradisjonelle spenningsfilmer selv om de er for barn. I åpningen av *Carl Gustav gjengen* flyr kameraet over en liten bakketopp og nærmest avduker drabantbyen. Kameraet fortsetter

gjennom drabantbyen, og tilslutt dreier det slik at fokus holdes på bygningene, mens helikopteret gjør en halvsirkel rundt drabantbyen (bilde 37).



Bilde 37 Helikopter-shot i *Carl Gustav gjengens* åpningssekvens

Hva som er spektakulært og ikke er vanskelig å avgjøre fordi dette ofte er delvis tidsavhengig. Det som var imponerende og banebrytende kan få år etter virke litt utdatert. Så det kan vel tenkes at sekvensen som åpner *Støv på hjernen* var imponerende i sin tid, mens nå er seeren mer vant til denne typen bilder. Å være visuelt fascinerende på denne måten er ikke det eneste virkemiddelet for at noe kan oppleves som spektakulært, selv om det kanskje er det mest åpenbare. Higson (1984) legger vekt på at man får tid til å se, får la blikket hvile, og at man nærmest får anledning til å nyte bildet. Dette gjøres også ved å vise noe overraskende eller vakkert, det må ikke være storslått og overveldende for å være spektakulært. *Himmelfalls* landskapsbilder har dette preget, de er allerede omtalt og avbildet. I *At dere tør* (bilde 38) gjøres dette i en sekvens som kommer mellom biltyveriet med den påfølgende skytingen og begravelsen. Her senkes stemningen fra det intense til det mer avmålte og tydelig melankolske. Drabantbyen blir avbildet i et mykt og varmt lys, velkomponerte bilder som får drabantbyen til å virke trist og vakker på en og samme tid.

8.4 DRABANTBYEN SOM SNARVEI

I en del av filmene i utvalget, der drabantbyen er brukt som kulisse i liten grad, kanskje bare i en scene eller to, blir drabantbyen en hurtig og effektiv måte å formidle noe på. Dette har mye til felles med det Dyer (2002) betegner som stereotypier, selv om han i første rekke omtaler



Bilde 39 Drabantbyen i *At dere tør* rett før begravelsen

karakterer. Å representere på denne måten er å redusere kompleksitet til kun et par universelle og lett gjenkjennelige trekk. Dette gir umiddelbart et inntrykk av å være negativt. Men som nevnt tidligere, er dette til en viss grad nødvendig for å lage film, ikke alle representasjoner

kan være nyanserte, da ville filmens narrative flyt stoppet opp eller filmen blitt uendelig lang. Drabantbyen blir brukt på denne måten i flere ulike filmer, og ikke alltid som en negativ stereotypi. Som eksempel på en negativ stereotypisk bruk av drabantbyen kan vi se på Varg Veum filmen *Dødens drabanter* (2011). Her blir vi fortalt at blokka der moren til en av filmens hovedpersoner bor, av

barnevernet omtales som «favelaen» (bilde 39). Et ord som vanligvis brukes om slumområder i brasilianske storbyer. Blokka ser ganske slitt og skitten ut. Hovedpersonen ble tidlig i spedbarnsalderen hentet ut av den samme blokka av barnevernet, på grunn av morens rusproblem. At den blir kalt «favelaen» og ser så dårlig ut gir umiddelbart et inntrykk av et sted preget av sosiale problemer og kriminalitet. I mer positiv retning går filmen *En ganske snill mann*.

Drabantbyen, der hovedpersonens sønn bor, blir gjennom en svært tydelig kontrast til kjelleren, der hovedpersonen selv lever, et sikkert



Bilde 38 Drabantbyen som stereotypi; «Favelaen» i *Varg Veum Dødens Drabanter*

og enkelt tegn på sønnens suksess. Her ser vi at hovedpersonens sønn, på tross av en kriminell, fraværende far og fattig mor, har klart å etablere sin egen familie, få en utdanning, og lever et godt og anstendig liv i drabantbyen.

I *Dødens drabanter* (2011) er den narkotikaavhengige moren en stereotypi. På samme måte som hun reduseres til sin avhengighet blir drabantbyen redusert til et sted preget av problemer og kriminalitet. Her er det også en metaforisk sammenheng av den typen Higson (1984) omtaler, der sted og karakter reflekterer hverandre.

9 FREMTREDENDE REPRESENTASJONER

Her vil jeg diskutere spørsmålet om hvilke representasjoner er fremtredende, og hvordan disse har endret seg over tid. Dette gjøres på bakgrunn den empiriske analysen i de to foregående kapitlene. Først belyses noen sentrale trender som er felles for alle representasjonene. Deretter følger en beskrivelse av tre ulike fremtredende representasjoner: Den optimistisk moderne representasjonen, den problematiserende representasjon, og den postmoderne representasjon med sine respektive likheter og ulikheter.

9.1 DRABANTBYENS SOSIALDEMOKRATISKE ALMINNELIGHET

Det er visse elementer i representasjonen av drabantbyene som er svært like i alle filmene i utvalget. Det tydeligste av dem er hvor påfallende vanlig drabantbyen er. Uavhengig av øvrig innhold er drabantbyen i alle filmene i utvalget representert som noe normalt, som noe vanlig. Om dette vanlige og normale er å oppfatte som et problem eller et gode, varierer, men drabantbyen er omgivelser en seer kan kjenne igjen og forstå. I alle filmene ser drabantbyen ut til å være et sted for den mer eller mindre jevne nordmann. Flertallet av drabantbyens innbyggere lever der med sine familier, bestående av mor og far og ett eller to barn, den såkalte kjernefamilien. Enslige, aleneforsørgere eller de med mange barn blir ofte fremstilt som tydelige unntak fra denne normen. Det er variasjon i den økonomiske og sosiale standen til de ulike drabantby-familiene, men de holder seg alle innenfor arbeiderklassen og lavere middelklasse. Ingen er veldig fattige, og ingen er rike. Penger er stadig en bekymring for mange av drabantbyens familier, men utfordringen er aldri større enn det virker mulig å takle. Ingen sulter eller fryser i drabantbyen. Det er en viss variasjon i drabantbyens materielle standard blant disse filmene. Men ingen av dem beveger seg vekk fra det som kan knyttes til en middel- eller arbeiderklasse tilhørighet. Det er ingen felleferdige bygninger i drabantbyen, og heller ingen store, flotte eller på noen måte prangende villaer. Lavblokkene og høyblokkene ser svært like ut innvendig, det er tre rom med kjøkken og bad som er standarden. Rekkehusene har derimot ofte leilighetene over to etasjer. Rekkehusene er også ofte representert som en litt finere og dyrere måte å bo på, men fortsatt innenfor middelklassens lavere sjikt. I scenenes innredning blir dette gjennomsnittlige preget tydelig. Møblementet er hverken veldig flott eller veldig gammelt og slitt. Med unntak av TV-apparatet som mangler i de første filmene, er alle hjemmene tidsriktig utstyrt med hvitevarer og slikt. På veggene er det bokhyller og ofte noen bilder, en del pyntegjenstander som f.eks. planter er ganske vanlig. Slike elementer kan bidra til inntrykket av normalitet. Detaljer som

dette kan også knytte stedene til karakterene og karakterene til stedene. Filmsettet reflekterer slik karakterenes identitet. Stil i møbler og dekor bidrar både til en gjenkjennelse og en innlevelse i filmen, og det gir filmen troverdighet og blir en del av den enkelte fortelling.

Drabantbyens preg som et vanlig sted eller normalt rom opprettholdes ved at drabantbyen gjennom filmenes narrativ ikke blir tilskrevet uventede eller spesielle egenskaper. Drabantbyen blir en helt naturlig ramme for handling som finner sted. Måten den blir filmet på er også avgjørende for dens «vanlige» inntrykk. Unntak fra dette finnes blant noen av de eksteriør sekvenser som benyttes som establishing shots, og som gir oss et inntrykk av narrativets bredere geografiske ramme. Noen av disse kan av og til være spektakulære og visuelt svært spennende og effektfulle, om dette oppnås ved å filme fra en høy bygning (*Støv på hjernen*, 1959) eller med helikopter (*Carl Gustav gjengen*, 1982), eller ved å vise oss bygningene som svært vakre (*At dere tør*, 1980 og *Himmelfall*, 2002). I disse sekvensene skjer det en reise gjennom geografiske nivå, fra den brede setting og helt inn til drabantbyen innside. På innsiden er alt normalt, det filmes i hodehøyde, med stort sett stasjonært kamera på stativ. Scenene betraktes ved hjelp av kameraet, nærmest som om vi var på teater, bildene er veleksponerte og med dyp fokus. Dette er en ganske vanlig og godt etablert måte å filme slike scener på, og dette er slik vi som seere er vant til å se det filmet, noe som bidrar til et inntrykk av det helt ordinære.

Dette normale virker på to ulike måter. For det første kan det være at dette er normalt i allmenn forstand (normalt for oss alle, hos oss alle). For det andre kan det være at dette er normalt for akkurat et slikt tilfelle (normalt for dem, hos de andre). Det «normale» er ofte til forveksling likt det «normative». Da er vi inne på potensialet for ideologisk makt i representasjonene. Som Hall (1997) beskriver, trekkes det i representasjoner grenser mellom det normale og det unormale, og slike grenser er nødvendigvis ideologiske. Disse grensene er også geografiske. Hva som hører til et sted, og hva som er upassende (*in-place/out-of-place*) er grenser som trekkes opp gjennom representasjoner (Cresswell 1996).

Samtidig som denne normaliteten er påfallende, er det også en antakelse av annerledeshet som gjør seg gjeldende i flere av filmene. Dette er i grunnen et paradoks; filmenes steder, karakterer og rom kan samtidig leses som normale og annerledes. Men det kan nok bedre forstås som en vekselvirkning, slik som Higson (1984) har beskrevet i forholdet mellom oppfattelsen av rom og sted, mellom det generelle og det spesifikke. Samtidig er det også en nødvendighet, skal noe oppfattes og avgrenses som det normale, må nødvendigvis noe også utgjøre det unormale.

Støv på hjernen (1959) kan brukes som eksempel. Den hjemmевærende husmoren var ganske vanlig på denne tiden. Bekymringen knyttet til utroskap og et ønske om et mer lidenskapelig ekteskap er mer tidløst. Disse elementene, sammen med drabantbyen som en normal setting, gir er klart inntrykk av at dette er innenfor det normale. Men å ha «*Støv på hjernen*», være grenseløst pertentlig og svært streng, er noe som er annerledes ved disse drabantbyfruene. Mennene er også, særlig i *Sønner av Norge* (1961), usedvanlig klønete, men lever i en normal setting og har vanlige, hverdagslige problemer. I *Lasse og Geir* (1976), som på alle måter er en mye mer kritisk film enn *Støv på hjernen*, der drabantbyens beboere i enda større grad blir portrettert som noen andre enn oss selv, kan vi finne den samme vekslingen. *Lasse og Geir* blir fremstilt som om de er ganske normale drabantbyungdommer i filmens drabantby. Samtidig er drabantbyungdommer, representert ved Lasse og Geir, annerledes enn andre ungdommer. Det vil si, annerledes enn dem som *ikke* kommer fra drabantbyen. Slik er det også når det gjelder deres foreldre, som i drabantbyen er normale, men annerledes fra oss andre.

Vaughan *et al.* (2009) og Cupples (2009) gjør et poeng av at de ulike oppfatningene av forstaden er betinget av teoretiske skiller fremfor reell empiri. Om jeg oppfatter drabantbyen og dens innbyggere som normale eller annerledes fra oss vil nok i mange tilfeller være et resultat av hva jeg som seer har av antakelser før jeg ser filmen. Dette er en parallell til argumentet Andrew (1984) setter frem om hvordan seeren tar med seg mye fra seg selv inn i tolkningen av en film. Gadamer (2003) beskriver i grunnen også dette når han vektlegger at våre fordommer er en del av vår tolkning, og at det er i dialog mellom verket og oss selv at mening oppstår.

9.2 DEN OPTIMISTISK MODERNE REPRESENTASJONEN

Støv på hjernen (1959), *Sønner av Norge* (1961), *Sønner av Norge kjøper bil* (1962) og *Hurra for Andersen* (1966) er på tross av visse forskjeller i innhold og handling, svært like i sin representasjon av drabantbyen. Det er en grunnleggende positiv representasjon av et godt bomiljø, ett godt nabolag og en moderne måte å leve på. Drabantbyen er i disse filmene preget av kjernefamilien, og familien er i kjernen av disse representasjonene. Hovedpersonene er engasjert i sine familier, og det er et godt familieliv de streber etter. Familielivets ritualer er tydelig en del av denne representasjonen, og drabantbyens leiligheter har god plass for dette, med sitt adskilte kjøkken og et stort spisebord i stuen. Ettermiddagskaffen tas i salongen, mens barna lærer å strikke eller leker i stuen. Leilighetene er åpne, lyse og romslige, og familiene har godt med plass. Mor og Far har sitt eget soverom, barna har sitt eget, og vi ser

aldri mer enn to barn pr. rom. Materielt er det relativt god standard på leilighetene, de er moderne utstyrt og med tidsriktige møbler, selv om TV og bil er noe ikke alle har råd til i denne tidlige perioden. Leilighetene og nabolaget skal være pene og gode etter beboernes egne oppfatninger om standard. Sofaene er for fine til å ligge på, og å gå inn med sko er en alvorlig synd, det skal være ryddig, rent og pent. Det er lavblokker og rekkehus som preger disse filmene, mens høyblokkene som senere blir svært tydelige, ikke er med i denne representasjonen.

I denne representasjonen observeres en god del normer og regler for moral og sømmelighet som tilhører en høyere middelklasse, om ikke overklassen, på tross av familienes betydelig lavere sosio-økonomiske status. Man prøver altså å leve litt over sin stand, etter ideal fra «de gode familier». Kjønnssdelingen er relativt tydelig, der kvinner i stor grad er henvist til husmorrollen, med unntak av de ugifte kvinner som er i jobb. Det er også svært få gifte kvinner som har lønnet arbeid. Kjønnssdelingen som drabantbyen og forstaden tidlig ble kritisert for er tydelig her. Hjemmet, det private rommet, er kvinnens arena, mens mannen fritt kan delta både i det private og det offentlige. Men i disse filmene er dette ikke en kritikk, det er representert som noe tatt for gitt. I *Hurra for Andersen* er sympatien tydelig lagt til fru Hermansen, så filmene kan heller ikke regnes som et forsvar for kjønnssdelingen.

I den optimistisk moderne representasjonen er kvinner stort sett enten det jeg tidligere har omtalt som den omsorgsfulle mor, eller fristerinner. Menn er de gode fedre og ofte svært klønete. Både mor, far og barna har sitt sosiale nettverk i denne drabantbyen. Det er et tydelig felleskap mellom naboene, og det er delvis delt etter kjønn. Menn driver med de tradisjonelt mer maskuline aktiviteter som drenering, sprenging, bil og et lystig alkoholkonsum. Kvinnene er for det meste opptatt av hus og hjem, rengjøring, matlaging og ikke minst det gode familielivet. Dugnader og borettslagsstyre er viktige elementer i noen av disse filmene. Denne optimistiske representasjonen viser et nabolag der det, når visse hindringer er løst opp, er mulig å passe godt inn i. Drabantbyen er representert som et nabolag der folk inkluderes, der man finner folk som likner seg selv og man har noe felles med. Når herr Sørensen i *Støv på hjernen*, etter et par uheldige episoder og en avlyst kinotur bestemmer seg for å flytte, setter to av naboene i gang med å overbevise ham om å bli boende. De starter sine egne «møter» samtidig med møtene i husmorforeningen, men i stedet for foredrag og intriger holder de seg til fyll og modelljernbane. Trusselen om å flytte er et komisk innslag, for seeren virker det aldri som det seriøst vurderes å flytte.

Drabantbyen i den optimistisk moderne representasjonen er et generelt trygt, vennlig og godt sted å bo. Det er ingen voldskriminalitet, det er ingen alvorlige ulykker, og de få

situasjonene som i virkeligheten kunne vært farlige, er komiske innslag. Karakterene i disse filmene forholder seg i liten grad til samfunnets institusjoner og offentlige tjenester. Et viktig unntak her er politiet, som igjen er mål for en rekke vitser. Trikken som knytter drabantbyen til omverdenen og mennene til deres arbeid, er også viktig. Mennenes arbeid er noe det vises relativt lite av, men av og til får vi et lite innblikk.

Disse filmene lages, som allerede omtalt, samtidig som privatbilismen skyter fart i Norge. Bilen blir mannens viktigste eiendel, men er ikke representert som tatt for gitt allemannseie før i *Hurra for Andersen* i 1966. Å eie bil er et høytidelig foretak for de som lever på «den riktige måten», derfor må bilen vaskes ukentlig og vedlikeholdes svært regelmessig. Det er en viss status knyttet til det å eie bil i denne representasjonen som i den problematiserende representasjonen ikke er tilgjengelig for mange av innbyggerne som da henvises til kollektivtrafikken. Etter hvert som den blir allemannseie blir bilen i seg selv ikke et symbol på høy status.

Den optimistisk moderne representasjonen viser et drabantbyliv preget av ganske vanlige hendelser når man ser vekk fra noen av handlingene som driver plottet fremover. Det ville være vanskelig å snakke om en positiv representasjon hvis utroskap var det normale. De aller fleste handlinger er påfallende ordinære og er hentet ut av folks vanlige hverdagsliv. Familiemåltider og husvask, man drar og kommer hjem fra arbeid, man får gjester, går på søndagstur. Disse filmene viser hvordan familielivet i drabantbyen kan overvinne store vanskeligheter uten at bryte sammen eller gå i oppløsning. Utroskap, familiekonflikter og nabokrangler kan i drabantbyen overvinnes, og det gode liv kan fortsette.

Denne optimistisk moderne drabantbyen er også svært homogen. Alle menneskene er ganske like. Der er ingen politiske skiller og ingen betydelig økonomisk forskjell. Representasjonen er snever, og grensene som trekkes for hva som hører hjemme i drabantbyen, eller er *in-place* som Cresswell (1996) ville sagt, gir et snevert handlingsrom og begrenser variasjon. Ingen gamle, ingen pleietrengende, ingen arbeidsledige, ingen uføre og ingen fattige er invitert inn i denne representasjonen. Igjen blir ideologi synlig, og representasjonens mulighet for å representere noe som *det riktige* slik Hopkins (1994) omtaler, gjør seg gjeldende. Slik homogenisering er ofte en del av kritikken mot forstaden generelt, men i kontekst av denne filmen fremstår den som relativt uproblematisk. Forskjellen mellom den tradisjonelle og den radikale husmoren i *Støv på hjernen* er i grunn svært liten. Denne likheten er ikke noe som kritiseres i filmene, snarere er det en del av det positive bildet på en måte. Når alle er ganske like, er det i grunnen ingen som utgjør noen alvorlig trussel eller noe potensielt undergravende alternativ.

9.3 DEN PROBLEMATISERENDE REPRESENTASJONEN

Med *Voldtekt* og *Norske Byggeklosser* fra 1971 kommer et tydelig brudd med den optimistisk moderne representasjonen. Det skjer en dreining mot en grunnleggende mer kritisk holdning til drabantbyen i disse filmene. Dreiningen skjer etter at drabantbyen for alvor har blitt kritisert, både fra et akademisk ståsted og via en mer tabloid vinkling. Konfliktene blir mer alvorlige, og eventuelle gode løsninger virker vanskeligere, om ikke umulige. I *Norske Byggeklosser* søker Femte og hans kone seg ut fra drabantbyen, primært for å få bedre plass. Samtidig er det en irriterende borettslagsleder og forpliktelser til borettslaget som også bidrar til Femtes ønske om å flykte fra drabantbyen og bygge seg sin egen enebolig. I *Voldtekt* blir drabantbyen setting for en overfallsvoldtekt og et voldtektsforsøk, og en av dens innbyggere blir offer for et justismord. *Voldtekt* tar opp en langt mer problematisk og alvorlig tematikk enn *Norske byggeklosser*, som utover dette ønsket om ikke å bo i drabantbyen lenger, byr på lite kritikk eller negative avbildninger av drabantbyen. Som eneste komedie i denne gruppen skiller *Norske byggeklosser* seg ut, den er også langt i fra like negativ ovenfor drabantbyen som de andre filmene i denne gruppen. Disse to filmene, som kom omtrent samtidig, utgjør et tydelig brudd. Men de er to svært forskjellige filmer. *Norske Byggeklosser* har rent filmatisk, ved å være en komedie, og ved å lage vitser på flere av de samme premisser, som for eksempel politi, byråkrati, kommunikasjon mellom mann og kone og forretningsmenn som grenser mot svindlere, mer til felles med «Solbråten» filmene enn *Voldtekt*. Det som allikevel skaper et avgjørende skille er Femtes ønske om å komme seg vekk fra en trang drabantby med irriterende naboer. Drabantbyen er ikke lenger et sted man ønsker å bo, herr Salvesens «Vi flytter i morra!»- spøk fra *Støv på hjernen*, er blitt alvor.

Det er flere forskjeller fra den optimistisk moderne representasjonen som gir disse representasjonene en mørkere og mer negativ karakter. Filmene i denne kategorien inneholder ikke nødvendigvis alle disse forskjellene, og de gjør det i varierende grad og sammensetning.

For det første gis drabantbyen preg av generelle problemer, gjerne knyttet til levekår og sosiale problemer. Det er de samme type problemer som er blitt tatt opp i debattprogrammer og omtalt i kronikker, ofte også kalt samfunnsproblemer. Slik får flere av filmene et tydelig innslag av samfunnskritikk. Familien er ikke lenger trygg; skilsmisser, omsorgssvikt og aleneforeldre dukker opp i drabantbyen i disse filmene. Utprøvende og problematisk ungdom gjør familielivet vanskelig. At flere av foreldrene enten er utslitte, som Reinerts mor i *At der tør*, alkoholisererte som Geir sine foreldre i *Lasse og Geir*, eller syke som

Anna i *Babycall*, gjør drabantbyen til et lite attraktivt sted å vokse opp. Her møter vi igjen temaer fra drabantbykritikken som er beskrevet i kapittel 2.

Drabantbyen i seg selv er ikke trygg lenger. Ofte er den setting for kriminalitet og vold. Det går fra den mer trivielle naskingen av et par flasker pils til narkotika og fysisk vold. Voldelige foreldre og partnere gjør at også innsiden av drabantbyen blir utrygg. Ikke bare er enkelte tilfelle av svært alvorlig karakter, men konsekvensen er tydeligere. På samme måte som i *Aldri annet enn bråk* har forbrytelser nå konsekvenser. Politiet som i den klassiske varianten er mest et humor-innslag, er nå en reell motstander, særlig i *Lasse og Geir* og i *At dere tør*. Selv i *Dødens drabanter*, som er en klassisk kriminalfortelling, er politiet, om ikke en direkte motstander, så i alle fall et nødvendig onde

Det er også slutt på det gode nabofellesskapet som var så tydelig på Solbråten, og som Hildur Sofie ønsket å være en del av i *Hurra for Andersen*. Her er ingen husmorforening eller andre lokale organisasjoner. Naboene bryr seg lite om hverandre, og frykten for hvordan naboene «snakker» om en og ens familie er reell. Fra å være nære venner i den optimistisk moderne representasjonen er naboene nå blitt et usikkerhetsmoment, og naboen kan være hva som helst. Enkelte ungdommer kan ha noen venner og allierte i nærmiljøet, men de er få og tilhører unntakene. I *Norske Byggeklusser* har borettslagsforpliktelsene og naboene blitt en byrde for Femte. Anders i *Voldtekt* har ingen meningsfull kontakt med sine naboer, Midt i den tett befolkede drabantbyen er Anders ensom, gjemt vekk på hybelen. Og Lasses mor i *Lasse og Geir* er redd for hva naboene sier om hennes familie.

I noen av filmene i utvalget er konflikten mellom hovedpersonen eller hovedpersonene og resten av verden stor. Flere av fortellingene tar til en viss grad form som en kamp mot systemet, en kamp mot omverden. *Lasse og Geir* er et åpenbart eksempel. De finner motstand i verden rundt seg. Om de drikker på bussen, hjelper gamle damer på t-banen, eller deler ut sjokolade, så finner omverdenen alltid en måte å straffe dem på. Det er uvesentlig om dette er rettferdig, rimelig eller riktig, resten av samfunnet er motstanderen. Nikolaj i *Sønner av Norge* (2011) inngår også i en slik kamp mot omverden, men han har noen allierte. Anders i *Voldtekt* er kanskje den eneste som står uten venner eller allierte. Nikolaj kjemper til og med mot sin far i store deler av filmen, og hans valgte punk-uttrykk kan forstås som en hevn mot omverden.

Det skjer også en liten justering i den materielle standarden, som går nedover i mange av disse filmene. Det er ingen halvt nedbrente stuer eller mugne soverom, men den materielle standarden er tydelig noe lavere. Noen ganger er leilighetene også svært rotete, og flere av dem er en del mørkere enn de vi husker fra Solbråten. Ofte får vi også inntrykk av at det er litt

trangt i drabantbyen. Dette bidrar generelt til en mindre positiv stemning i disse representasjonene.

Det er en variasjon i denne gruppen representasjoner og tre tendenser, eller linjer kan identifiseres. Det er viktig å påpeke at dette på ingen måte er kategorier. De er ikke gjensidig utelukkende. Disse tre tendensene er:

1. Filmer som setter frem en kritikk av drabantbyen gjennom et inntrykk av realisme.
2. Filmer som utnytter spenningen mellom det tilsynelatende normale og farene som ligger på lur under overflaten
3. Filmer som bruker drabantbyen mer overfladisk som et sted preget av negative karakteristikk

Under punkt 1 kan vi sette *Norske Byggeklosser* (1971), *Lasse og Geir* (1976), *At dere tør* (1980), *Hard Asfalt* (1986), *Sønner av Norge* (2011). *Voldtekt* (1971), *Sønner* (2006), *Babycall* (2011) passer inn under punkt 2. Til punkt 3 knyttes *Yatzy* (2009), *Dødens Drabanter* (2011), *Izzat* (2005) og *Døden på Oslo S* (1990). Denne inndelingen er på ingen måte ment å være noen form for typologi over representasjoner, inndelingen er bare ment å belyse disse tre tendensene. Felles for alle disse filmene er at de inneholder mye av den samme kritikken som akademikere og avisene også har kommet med. Drabantbyen blir sett på som en kjedelig soveby, som grå og trist, den mangler et sosialt miljø, og er bygd for høyt og tett. Den oppfyller ikke betingelser for en menneskelig tilværelse. I følge denne kritikken er drabantbyens innbyggere plaget av en rekke sosiale problemer, og ungdom er kriminelle pøbler.

9.3.1 Drabantbykritikk

I *Lasse og Geir* er drabantbyen arena for en rekke typiske familieproblemer: alkoholisme, vold, omsorgssvikt. Samtidig er det ingen hjelp eller forståelse å hente fra resten av samfunnet. Lasse og Geir avviser det de omtaler som «det sosialdemokratiske helvete», og har lite eller ingen tro på fremtiden. Det er i grunn bare første halvdel av filmen som er lagt til drabantbyen. Etter at Lasse kastes ut hjemmefra, returnerer filmen aldri til drabantbyen. Men det er i drabantbyene problemene har sitt opphav. Det er i drabantbyen Lasses far terroriserer lillebror og moren, og det er i drabantbyen Geir får kjeft av sin mor for ikke å dra på butikken etter øl til henne. Lasse og Geir holder til i sentrum og i rivningsbygg fordi de ikke lenger har noen plass i drabantbyen. Vi ser det samme i *At dere tør*, der Reinert og hans venner fortrekker en park i sentrum og falleferdige bygårder fremfor kjøpesenteret i drabantbyen. De bruker en del tid på senteret, også til bekymring for Reinerts mor. Mange av problemene

utspiller seg i stor grad i sentrumsområder, men personene bor i drabantbyen. Eksplisitt gis drabantbyen som ide eller som form aldri skylden for dette, men implikasjonen er klar, det er i drabantbyen problemene har sitt opphav, dermed er det noe galt med drabantbyen. Dette er miljødeterminisme og en logisk feilslutning, men helt uvanlig er den nok ikke, og filmene tar ingen grep for å hindre en slik tolkning. Filmene kan nok for en del seere forstås slik at stedet og stedets utforming, natur og kultur kan gis en del av skylden, samtidig er det også svært lett å innvende at de sosioøkonomiske faktorene bak kriminalitet til en viss grad er avgjørende for boforhold. Dette er også grunnen til at *Hard Asflat* delvis må inkluderes i denne kategorien. Selv om det aller meste av dop, vold og kriminalitet her er lagt til andre steder enn drabantbyen, er det en klar implikasjon i historien at problemene Ida har, er forårsaket av hennes oppvekst i drabantbyen. I disse filmene finns altså den samme formen for miljødeterminismen som mye av drabantbykritikken er basert på. Drabantbyen er i seg selv årsak til problemene, selv om problemene nødvendigvis ikke alltid utspiller seg i drabantbyen

I *Sønner av Norge* (2011) blir kritikken av drabantbyen eksplisitt når Nikolajs far slutter på arkitektkontoret sitt i protest mot den monotone arkitekturen, og når han oppdager at de gode intensjonene for drabantbyen var løgn, og det egentlige motivet var profitt for eierne av det lokale senteret. At han samtidig gjennomgår et mentalt sammenbrudd tar vekk noe av brodden i kritikken, særlig den sistnevnte. Drabantbyen i denne filmen blir vist som et svært dysfunksjonelt sosialt miljø, der ungdomsgjenger slåss, driver med narkotika og generelt gjør livet utrivelig for de andre innbyggerne. Nikolaj er til tider ensom i drabantbyen, og hans utagerende sinne og depresjon kan vitne om at han ikke føler noen tilknytting eller tilhørighet til hjemmet etter morens død og familiens splittelse. Det blir som om drabantbyen for Nikolaj er preget av en midlertidig stedsløshet, som forsvinner eller blir mindre akutt når hele familien til slutt er samlet igjen. Spørsmålet er om vi gis god nok innsikt i Nikolaj sitt indre liv i denne filmen til å trekke en slik slutning. Men drabantbyen er i denne filmen preget av fremmedgjøring og er kilde til mange problemene.

9.3.2 Drabantbyens skyggeside

Voldtekt er den tidligste filmen i utvalget som bruker drabantbyen som kontekst for alvorlig kriminalitet. Selve voldtekten og voldtektsforsøket skjer på en snødekt slette med drabantbyen ruvende mørk og litt uskarp i bakgrunnen. Filmens hovedperson, Anders Bakken, voldtektsmannen og flere andre som ferdes utendørs rundt i dette landskapet, er bare mørke skikkelser med få detaljer, nærmest som skygger eller silhuetter. Disse skyggepersonene og den mørke drabantbyen er i tydelig kontrast til den lyse, hvite og rene snøen. Offeret som

slipper unna, er i motsetning til de fleste andre i den scenen, kledd i hvitt. Metaforen her blir tydelig, det mørke og potensielt farlige mot det hvite og uskyldige. Man vet aldri hva som gjemmer seg i skyggene.

Anders lever en ganske ensom tilværelse i denne drabantbyen. Han har rutiner i sitt nærmiljø, men ingen kjenner igjen Anders, og ingen vil gi ham alibi. Ikke en gang familien han leier hos kan gi ham alibi. Det er på en måte denne ensomheten og anonymiteten i drabantbyens tunge skygge som får Anders dømt for to forbrytelser han ikke har begått. Annas problemer i *Babycall* handler mer om hennes psyke enn om drabantbyen som ide, men det virker som om drabantbyens fremmedgjøring og massive ensformighet gir næring til hennes psykose. Hun finner et skogholt og et vann og prøver å ta med seg sønnen dit, men alt de da finner er en parkeringsplass. Både Anna og sønnen er svært alene i drabantbyen, og det er i stor grad slik Anna ønsker å ha det. Anna stoler lite på folk, og drabantbyen gir en mulighet for å gjemme seg i mengden.

Alene i drabantbyen er også Tim, gutten som Hans forgriper seg på i *Sønner*. Det gjelder i grunnen også Hans, men siden han er pedofil får han selvsagt ingen sympati. I *Sønner* bor den pedofile Hans og hans siste offer midt i hver sin drabantby-blokk. Her er ikke selve drabantbyen gjort mørk eller truende, men drabantbyblokkens fasade utnyttes allikevel svært effektivt for å fortelle hvor godt gjemt midt i drabantbyen denne pedofile mannen faktisk lever.

Denne frykten og spenningen, knyttet til hva som befinner seg under overflaten, er helt avhengig av at noe oppfattes som noe vanlig og allment for å skape den nødvendige dramatikken. Det er det samme samspillet mellom det normale og det farlige som Murphy (2009) finner i deler av deler av den amerikanske horro-genre. Selv i representasjoner med så vonde handlinger som overgrep og barnedrap, og med en så dystert avbildning av drabantbyen, beholder drabantbyen her et preg av normalitet. Igjen er det forholdet mellom filmsettets uttrykk, både som generelt rom og som spesifikt sted, som tydelig er med på å gi representasjonen denne dualismen. Det er på grunn av dette at man kan vise frem den trygge og generiske drabantbyen og den utrygge og spesifikke drabantbyen samtidig. Man får muligheten til å oppfatte en drabantby som bare enda en vanlig drabantby, samtidig som spenning skapes ved at i akkurat *denne* drabantbyen kan det skje forferdelige ting. Dette viser også hvordan representasjoner ikke er uavhengige av hverandre. For denne spenningen som er omtalt her, er kun mulig på grunn av den allerede eksisterende representasjonen av drabantbyen som normal og trygg, om ikke kjedelig.

9.3.3 Drabantbyens som negativ stereotypi.

I filmene *Yatzy* (2009), *Dødens Drabanter* (2011), *Izzat* (2005), og *Døden på Oslo S* (1990) blir drabantbyen setting for en begrenset og kortere del av filmen. Her brukes drabantbyen som en enkel representasjon av belastede lavstatusområder. Preget av ulike negative egenskaper blir drabantbyen her tydelig et sted hovedpersonene ikke har ett godt forhold til. I *Izzat* bemerker hovedpersonen ganske enkelt at mens han var på skole i Pakistan, hadde familien flyttet fra sentrum til en drabantby, og drabantbyen var et «Jævla kjedelig sted».

Denne representasjonen kan være mye eldre og mer utbredt enn den er i mitt utvalg. I så godt som ingen av beskrivelsene av disse filmene, med unntak av Varg Veum filmen som hjelpsomt nok heter *Dødens Drabanter*, nevnes drabantbyen. Dermed er det åpenbart et problem å finne disse uten å støte på det i filmer man mer eller mindre tilfeldig ser. I *Døden på Oslo S* brukes denne representasjonen uten faktisk å legge så mye som en eneste scene til den faktiske drabantbyen. Men den negative representasjonen benyttes i to samtaler, hvor en av dem er over telefonen mellom Proffen og Lena. Lena forteller om hvor kjipt det er med alle problemene og alt stresset hjemme hos sin mor – i drabantbyen. Lenas hverdagsliv hjemme i drabantbyen er så problematisk at hun ofte må finne seg et annet sted å sove. Som seer blir vi her bedt om selv å skape en representasjon eller en oppfatning om hva slags sted denne drabantbyen er, kun basert på omtale av stedet. Å be seeren om å forestille seg et sted som aldri faktisk blir filmet er ikke langt fra uvanlig. Bordwell og Thompson (2010) omtaler dette som en av måtene film benytter seg av rom på. Her blir det åpenbart mange individuelle forskjeller i tolkning. Selv får jeg et klart bilde av en drabantby som den vi møter i *Lasse og Geir*. Kanskje fordi Lena holder seg til sentrale områder i et forsøk på å unnsnippe sin familie i drabantbyen, slik *Lasse og Geir* blir tvunget til.

På samme måte som det var lettere å forstå *Lasse og Geir* og *Sønner av Norge* (2011) i forhold til hverandre, gir *Lasse og Geir* her innhold til en annen representasjon. Dette eksempelet illustrerer godt at disse ulike representasjonene spiller på hverandre når publikum ser dem. Og dermed blir det igjen tydelig at den kunnskap og de forestillinger seeren har er med på å gi mening til filmen. Hvor stor tyngde denne formen for representasjon skal gis er klart en diskusjon. Her fungerer drabantbyens representasjon omtrent som en stereotypi, slik Dyer (2002) beskriver. Drabantbyen blir redusert til et boligområde preget lav klasse, personlige problemer og kriminalitet. Grensene som trekkes av disse representasjonene blir enda tydeligere på grunn av den tydelige kontrasten til andre områder avbildet i filmene. De blir også synliggjort ved at de krysses, folk fra drabantbyen kan krysse over i andre områder der de ikke hører til, og de som ikke hører til i drabantbyen tar seg inn i den. I *Varg Veum*

skjer dette når Varg henter filmens hovedperson ut av morens armer og ut av drabantbyen mens han fortsatt er spedbarn. Morens tilstand og alt ved hennes fysiske omgivelser er i sterk kontrast med andre sentrale steder i filmen, særlig Varg sitt eget hjem. Denne drabantbygutten som har levd opp gjennom fostersystemet, blir av alle andre enn Varg også betraktet som en kriminell guttunge. Helt i tråd med drabantbyens representasjon, det er jo fra drabantbyen han kommer. Slike grenseoverskridelser forsterker representasjonen og gjør dem tydeligere

Men samtidig som denne problematiserende representasjonen gjør seg stadig gjeldende er det også filmer som er mer nyanserte, og alle elementer fra den optimistisk moderne representasjonen ble ikke borte etter dette bruddet. Den ble imidlertid modernisert, nyansert og kanskje mer nøytral. Drabantbyen er bare et sted noen folk bor.

9.4 DEN POSTMODERNE REPRESENTASJONEN.

En gruppe filmer representerer drabantbyen mer eller mindre i tråd med den klassiske varianten av representasjon, men med noen post-moderne justeringer. Det er: *Operasjon Cobra* (1978), *Carl Gustav Gjengen* (1982), *Himmelfall* (2002) *Bare Bea* (2004) og *En ganske snill mann* (2010). Disse filmene er på en måte mer «nøytrale». De er ikke like positive eller begeistrede som filmene i den optimistisk moderne representasjonen, men er ikke negative eller pessimistiske på samme måten som de filmene i den problematiserende representasjonen. Det er det «vanlige» som igjen blir gjeldende, den sosialdemokratiske middelvei, akseptabelt, men ikke ekstravagant. Variasjonen i handling og karakter typer er større i denne representasjonen enn de andre, ikke bare på tvers av filmene, men også i en enkelt film, som *Himmelfall*. Det er noe eklektisk over disse filmenes representasjoner.

Den kanskje tydeligste forskjellen er at husmoren nå er borte. Alle, unntatt de i skolealder, har jobber. Så fra å være en naturlig del av drabantbyen tidlig på 60-tallet til ikke lenger finnes etter andre halvdel av 70-tallet, er dette en ganske rask endring. I *Operasjon Cobra* og *Carl Gustav Gjengen* ser vi at naboskapet fra Solbråten ikke er helt dødt. Selv om det her er tydeligere mellom klassekamerater som bor i nærheten av hverandre og ikke mellom mennesker i samme oppgang.

Materielt er standarden høyere blant disse representasjonene enn blant de negative. Problemene kan gjerne ha ett tydeligere komisk element, disse filmene er ikke like alvorlige som *Lasse og Geir* og *At dere tør* for eksempel. Den fatalistiske holdningen er ikke til stede. På samme måte som i den klassiske representasjonen er problemer her svært overkommelige, uten alt for store omveltninger. Samtidig er disse filmene ofte preget av mer nøkternhet enn de klassiske. Som om filmene sier at drabantbyen er grei nok, mens de klassiske betraktet den

som god. Det må også påpekes at filmene i den klassiske perioden synes i større grad å ha drabantbyen som premiss for sine fortellinger enn de fleste filmene i den moderne representasjonen. Her utgjør *Carl Gustav gjengen* et tydelig unntak.

Barn og unge er en del mer med i filmene med denne representasjonen, og flere av dem tilhører ungdomsfilm-sjangeren, noe som også er et skille fra den klassiske representasjonen. Det er i seg selv ingen ting galt med oppveksten i drabantbyen i denne representasjonen, men visse problemer eller hindre finnes selvsagt. De er derimot aldri større enn at filmens hovedperson kan løse eller overkomme dem. I *Bare Bea*, for eksempel, klarer Bea til slutt å navigere seg til en forsoning mellom sine venninnens forventninger, sine egne og foreldrenes ønsker.

Å eie bil er noe de fleste gjør i disse filmene, og med mindre det er en spesielt fin bil, utgjør det ikke i seg selv noe statussymbol. Det er heller ikke like viktig å leve på «den riktige måten», de sosiale normene er i noen sammenhenger mindre tydelige. Dette betyr derimot ikke at den sosiale kontrollen forsvinner, men at det er din nærmeste omgangskrets som har innflytelse, fremfor noen generell norm.

Drabantbyen blir i den postmoderne representasjonen også muliggjort som suksess historie, noe som minner litt om den optimistisk moderne varianten. Det avgjørende er hvor personen kommer i fra. Drabantbyen er en tydelig forbedring fra omstendighetene i oppveksten for hovedpersonens sønn i *En ganske snill mann*.. For øvrig er relativt lite handling er forøvrig lagt til drabantbyen i denne filmen, og det gir den noen fellestrekk med de stereotype drabantby representasjonene omtalt ovenfor.

Den postmoderne representasjonen er hverken positiv eller negativ. Drabantbyen har både positive og negative sider. Dette er tydelig i *Himmelfall* som er en ganske åpen og flytende film som tillater seeren stor frihet i tolkning. Det er flere triste skjebner og historier, samtidig er flere av personene preget av gode intensjoner som forsøker å gjøre det de føler er riktig. Johannes, Vigdis og Reidars historier viser tydelig hvor vanskelig dette kan være. Thomas og Juni sine fortellinger viser hvor komplisert det kan være å finne ut av seg selv og å forstå sin plass i verden. Men filmen slutter på en måte positivt ved at Juni ikke lenger ønsker å ta sitt eget liv, og det åpnes så vidt for at hun og Reidar kan utvikle et kjærlighetsforhold.

10 KONKLUSJON

Hensikten med denne oppgaven har vært å undersøke drabantbyens representasjoner på film med tanke på å belyse hvordan drabantbyen er forstått og hvilket meningsinnhold som er knyttet til den. For å gjøre dette har jeg sett på et utvalg av 24 norske filmer fra 1951 til 2011. Hver enkelt film er analysert for å se på ulike fremstillinger av drabantbyen. Utvalgets filmer er også analysert i forhold til hverandre og i forhold til utvalget som helhet. Analysen har fokusert på hvordan drabantbyen vises og brukes i disse filmene, hvilket meningsinnhold den gis, og hvordan dette har variert over tid.

10.1 HVORDAN FREMSTILLES DRABANTBYEN PÅ FILM

Drabantbyen i norsk film blir fremstilt som normal og vanlig – et sted for den gjennomsnittlige nordmann. Den er et sted for arbeiderklassen og den nedre middelklassen. I drabantbyen bor den jevne arbeidstaker med sin familie. Det bor hverken fattige eller rike mennesker i drabantbyen slik den er representert i filmene. Det er ingen luksus, men heller ingen slum. De med mest penger bor i rekkehus og eneboliger, de med minst bor i høyblokkene. Nabolaget og nærmiljøet er noe man på godt og vondt må forholde seg til, enten det er gode og hjelpsomme naboer, plagsomme naboer, eller et lokalt senter med alt fra dagligvarer til narkotika. Det er få innvandrere i drabantbyen i filmene jeg har undersøkt. Dette er påfallende med tanke på at det i media de siste årene ofte har blitt påstått at det foregår «Ghettoisering» i mange av drabantbyene, og at dette er blitt ett syn med en viss utbredelse. Kanskje er denne kritikken for ny til at man kan forvente å se den på film. Det tok en stund før filmene tok opp i seg de negative representasjonene fra avisene og akademikerne på 60- og 70-tallet. I filmene er det også få mennesker i drabantbyen som ikke lever i et heteronormativt parforhold. Det er få enslige generelt, men særlig blant unge voksne. Når karakterer som skiller seg ut av og til er en del av drabantbyen, gjøres det tydelig at de ikke passer inn, noe som forsterker inntrykket av at drabantbyen er forbeholdt «de vanlige». Grensene disse representasjonene lager for hva som er «in-place/out-of-place» her, gjøres tydelige ved at de overskrides. Slike grenser mellom det normale og unormale er ideologiske, og gjennom disse representasjonene skapes og videreføres slik ideologi.

På film er drabantbyen et fleksibelt filmsett som fungerer på flere ulike måter. Den kan være både vakker og spektakulær, skitten og kjedelig. På tross av at drabantbyen på film ofte består av standardiserte boliger bak de samme monotone fasadene, er det ofte en tydelig

kobling mellom filmens personer og deres steder i drabantbyen. Gjennom bruk og innredning blir drabantbyens indre svært personlig.

10.2 FREMTREDENDE REPRESENTASJONER OG VARIASJON OVER TID

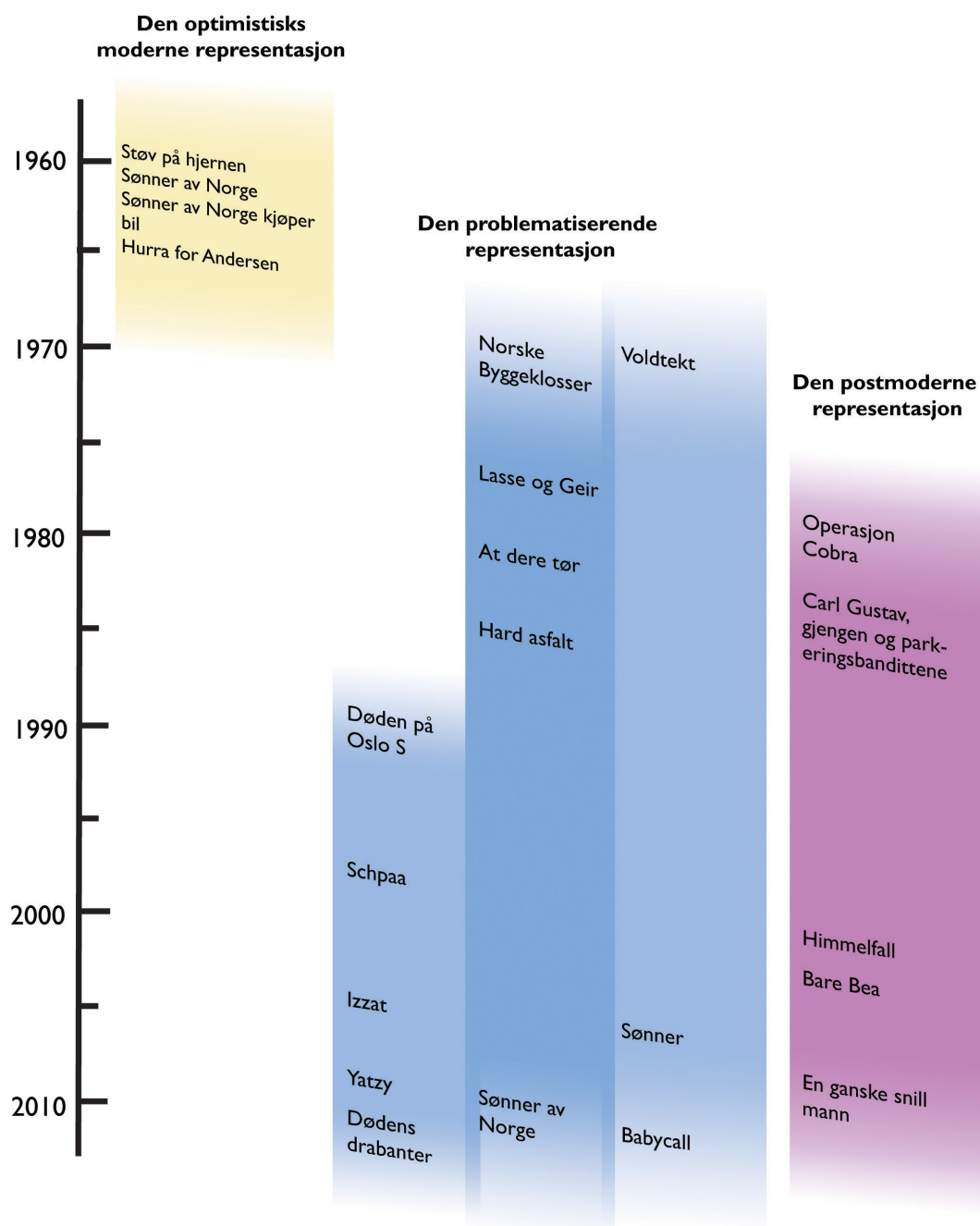
Når jeg ser utvalget under ett, skiller det seg ut tre fremtredende representasjoner. Den optimistisk moderne, den problematiserende, og den postmoderne representasjonen. Disse representasjonene utgjør ulike drabantby-virkeligheter som har mye felles, men som skiller seg fra hverandre på viktige punkter. Se bilde 40 for en tidslinje over de fremtredende representasjonene.

Den optimistisk moderne representasjonens filmer viser en drabantby for fremtiden. I denne drabantbyen kan det gode familielivet realiseres, så lenge man ikke ødelegger for seg selv. Det er trygt her, og det som finnes av problemer og utfordringer kan løses og overvinnes av personene selv. Problemene er like mye komiske som de er alvorlige. Dette er tankevekkende i forhold til hvor tungt myndighetene var involvert i byggingen av drabantbyene som tok sikte på å løse folks boligproblemer. Slik skiller den optimistisk moderne representasjonen seg tydelig fra de andre representasjonene, der problemene noen ganger ikke kan løses i det hele tatt og ofte bare kan modereres. I utvalget er dette den optimistisk moderne representasjonen dominerende i etterkrigstidens filmer frem til et brudd tidlig på 1970-tallet. Dette er drabantbyen der man får en dag i morgen, med blanke ark og fargestifter.

Slik er ikke drabantbyen i den problematiserende representasjonen. Her er drabantbyen preget av alle de problemer som akademikere og aviser har kritisert den for å ha: Alkoholisme, vold, narkotika, omsorgssvikt og ungdomsgjenger, for å nevne noe. Det er tre tydelige tendenser blant filmene i gruppen med problematiserende representasjoner. Først og fremst fremsettes en drabantbykritikk, som delvis går parallelt med andre medier. I en miljødeterministisk feilslutning gis drabantbyen i seg selv skylden for alle de ulike problemene som dens innbyggere har. Denne representasjonen opptrer først tidlig på 70-tallet og vedvarer frem til i dag. Den andre tendensen i den problematiserende representasjonen dreier seg om å benytte oppfattelsen av drabantbyen som normal for å skape spenning og for å vise noe unormalt. I disse filmene er drabantbyen på overflaten den vanlige, gjennomsnittlige drabantbyen, som ikke er særlig preget av det ene eller det andre problemet. Men utover i filmen viser det seg gjerne at det ligger noe skummelt og vaker under denne overflaten. Denne måten å representere på spiller på og er delvis betinget av den optimistisk moderne og postmoderne representasjonen direkte for å få sin effekt. Samtidig er dette normale noe som i

stor grad preger alle varianter av drabantbyens representasjoner. Den siste tendensen er bruken av drabantbyen som stereotypi. Her blir drabantbyen redusert og essensialisert til noe negativt, preget av lav sosio-økonomisk status, kriminalitet og vold. Denne formen for representasjoner er svært effektive i filmene. De er fortellertekniske snarveier som er klare, tydelige og lette for seerne å forstå disse uten videre forklaring.

Den tredje typen representasjon er den postmoderne. Den har en del felles med den



Bilde 40 **Tidslinje over fremtredende representasjoner**

optimistisk moderne og den problematiserende representasjonen, men er i seg selv hverken spesielt positiv eller problematiserende. Det er større variasjon i hendelser og i karakterer i denne representasjonen enn i de andre. Det er noe eklektisk og tvetydig over disse filmenes representasjoner. Starten på den postmoderne typen representasjonen finner vi sent på 70-tallet, men den er tydeligere etter årtusenskiftet.

Polariseringen mellom disse representasjonene er tydelig, men ikke så stor at man kan snakke om et skille mellom utopiske og dystopiske representasjoner i filmene. Spennet er ikke stort nok, den optimistisk, moderne representasjonen kan ikke omtales som noen utopi, den er for nøktern til det. Den problematiserende representasjonen er heller ikke dystert eller mørk nok til å kunne kalles dystopisk.

10.3 BETYDNING OG VIDERE FORSKNING

I kvalitativ forskning er det opp til forskeren å argumentere for overførbarheten fra en studie til andre sammenhenger. Dette innebærer en rekontekstualisering av arbeidet som er gjort, slik at det kan få betydning i andre sammenhenger (Thagaard 2009). Når det gjelder denne oppgaven kan resultatene og den empiriske analysen i seg selv være nyttig informasjon for annen forskning på stedsrepresentasjoner, på den norske forstaden, på drabantbyen og kanskje også på norsk film. Kunnskap bygges bit for bit, og denne oppgaven er mitt bidrag til vår forståelse av drabantbyen. En bedre forståelse av drabantbyen kan med tanke på den varslede befolkningsveksten Oslo vil møte i tiden fremover, vise seg å være viktig. Filmens representasjoner er med på å danne et bilde av hvordan vi forstår, forholder oss til og opplever drabantbyen, og samtidig er disse representasjonene med på å forme vår forståelse og opplevelse av drabantbyen. Slik kan en diskusjon om drabantbyen er vellykket eller ikke gi større nyanse.

Videre forskning kan gå i flere retninger. En interessant videreføring er å gjøre en kombinasjon av publikumsundersøkelser og filmanalyse etter modell av det Fletchall *et al.* (2012) har gjort med amerikanske tv-serier. Da hadde det kanskje vært mulig å si noe om hvilken effekt disse representasjonene eventuelt har hatt. En undersøkelse av urbane versus rurale stedsrepresentasjoner i norsk film og tv tror jeg hadde vært en svært spennende studie. Den tradisjonelle norske forkjærligheten for vår egen natur og den nye urbaniteten i norske byer kan kanskje forstås bedre om man undersøker deres representasjoner. Det kan også være interessant å gjøre liknende studier av drabantbyer, eller «suburban highrises», i for eksempel øst-europeisk eller i fransk film.

Når det gjelder samfunnsgeografien bør den fortsette å ta for seg nye medier og deres representasjoner, den nye *terrae incognitae* er nå dataspillenes verden. I dataspillene finnes det et enormt mangfold av ulike steder og landskap, bortimot alle dataspill har en eller annen form for geografi. Dataspill er totalt fri fiksjon, og det er kun kreativiteten som setter grenser for hva slags geografier som kan realiseres. Fra det helt virkelighetsnære til det helt fantastiske. Det grunnleggende spørsmålet i forhold til dette blir hvilken betydning representasjon i dataspill har. Andre mulige spørsmål kan være hvordan drabantby liknende omgivelser blir brukt som kontekst for action-pregede spill som FPSer (first-person-shooters), hva slags representasjoner dette er og hvordan forholder spillere seg til elementer i drabantbyens geografi. Det er også et behov for å starte med undersøkelser som tar for seg flere medier samtidig.

11 FILMOGRAFI

Tittel	År	Regi
Vi gifter oss	1951	Niels R. Müller.
Aldri annet enn bråk	1954	Edith Carlmar
Støv på hjernen	1959	Øyvind Vennerød
Sønner av Norge	1961	Øyvind Vennerød
Sønner av Norge kjøper bil	1962	Øyvind Vennerød
Hurra for Andersen	1966	Knut Andersen
Norske Byggeklusser	1971	Pål Bang-Hansen
Voldtekt	1971	Anja Breien
Lasse og Geir	1976	Svend Vam og Øyvind Vennerød
Operasjon Cobra	1978	Ola Sloum
At dere tør	1980	Lasse Glomm
Carl Gustav gjengen og parkeringsbandittene	1982	Ola Solum
Hard Asfalt	1986	Sølve Skagen
Døden på Oslo S	1990	Eva Isaksen
Schpaaa	1998	Eric Poppe
Himmelfall	2002	Gunnar Vikene
Bare Bea	2004	Petter Næss
Izzat	2005	Ulrik Imitaz Rolfsen
Sønner	2006	Eric Richter Strand
Yatzy	2009	Katja Eyde Jacobsen
En ganske snill mann	2010	Hans Petter Moland
Babycall	2011	Pål Sletaune
Sønner av Norge (2011)	2011	Jens Lien
Varg Veum – Døden drabanter	2011	Stephan Apelgren

11.1 FILMOGRAFI – ANDRE VERK

Tittel	År	Tittel	År
Roma, città aperta	1945	Eye for an Eye	1995
Mr. Blanding builds his dream house	1948	The Fifth Element	1997
Rebel without a Cause	1955	Buffy	1997
The thrill of it all	1963	The Truman Show	1998
Mean Streets	1973	Pleasantville	1998
Steppford Wives	1975	Happiness	1998
Taxi Driver	1976	Apt Pupil	1998
Annie Hall	1977	American Beauty	1999
Saturday Night Fever	1977	Russian Ark	2002
Manhattan	1979	Gangs of New York	2002
Apocalypse Now!	1979	Desperate housewives	2004
Blade Runner	1982	Paris j'etamie	2006
Back to the future	1985	Mad Men	2007
Lethal Weapon 1	1986	Revolutionary Road	2008
The hand that rocks the cradle	1992	New York i Love you	2009
Friends	1994		

12 LITTERATURLISTE

- Affron, C., and M. J. Affron. 1995. *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative*. Piscataway: Rutgers University Press.
- Aitken, S. C. 1991. A Transactional Geography of the Image-Event: The Films of Scottish Director, Bill Forsyth. *Transactions of the Institute of British Geographers* 16 (1):105-118.
- Aitken, S. C., and D. P. Dixon. 2006. Imagining Geographies of Film. *Erdkunde* 60 (4):326-336.
- Aitken, S. C., and L. Zonn. 1994. Re-Presenting the Place Pastiche. i *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, red. S. C. Aitken and L. Zonn: Rowman & Littlefield.
- Alvesson, M., and K. Sköldberg. 2009. *Reflexive Methodology: New Vistas for Qualitative Research*: SAGE Publications.
- Andersen, B., and H. Biseth. 2013. The Myth of Failed Integration: The Case of Eastern Oslo. *City & Society* 25 (1 (kommende)).
- Andrew, J. D. 1984. *Concepts in Film Theory*: Oxford University Press, USA.
- Ankersmit, F. 2003. Pygmalion: Rousseau and Diderot on the theatre and on representation. *Rethinking History* 7 (3):315-339.
- Barstad, A., and M. I. Kirkeberg. 2003. *Levekår og ulikhet i storby*. Oslo: Statistisk Sentralbyrå.
- Baudrillard, J. 1989. *America*: Verso.
- . 1995. *Simulacra and Simulation*: University of Michigan Press.
- Baxter, J. 2010. Case studies in qualitative research. i *Qualitative Research Methods in Human Geography*, red. I. Hay. Canada: Oxford University Press.
- Beauregard, R. A. 2006. *When America Became Suburban*: University of Minnesota Press.
- Becker, H. S. 2002. Art Worlds. i *Cultural Sociology*, red. L. Spillman. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Benjamin, W. 2012. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. i *Media and Cultural Studies: Keywords*, red. M. G. Durham and D. M. Kellner: Wiley.
- Benum, E. 1994. *Byråkratienes by : fra 1948 til våre dager*. [Oslo]: Cappelen.
- . 2005. Overflod og fremtidsfrykt : 1970-1997. i *Aschehougs norges historie* red. K. Helle, K. Kjeldstadli, E. Lange and S. Sogner, 341 s. Oslo: Aschehoug.
- Bergfelder, T., S. Harris, and S. Street. 2007. *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema*: Amsterdam University Press.
- Bordwell, D., and K. Thompson. 2010. *Film Art: An Introduction*: McGraw-Hill.
- Braaten, L. T., J. E. Holst, J. H. Kortner, Ø. Hanche, T. O. Svedsen, and T. Panaggi. 1995. *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Clapson, M. 2003. *Suburban century : social change and urban growth in England and the United States*. Oxford; New York: Berg.
- Cloke, P., and R. Johnston. 2005. *Spaces of Geographical Thought: Deconstructing Human Geography's Binaries*: SAGE Publications.
- Cresswell, T. 1996. *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*: University of Minnesota Press.
- . 2004. *Place: A Short Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Creswell, J. W. 2007. *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
- Cupples, J. 2009. Remaking the Anglophilic city: Visual spectacles in suburbia. *New Zealand Geographer* 65 (1):23-34.

- Denzin, N. K. 1991. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. London: SAGE Publications.
- Dolce, P. C. 2009. A Suburban Filmography. i *Redefining suburban studies : searching for new paradigms*, red. D. R. Rubey, 159-169. Hempstead, NY :: The National Center for Suburban Studies at Hofstra University.
- Dowling, R. 2010. Power, subjectivity, and ethics in qualitative research. i *Qualitative Research Methods in Human Geography*, red. I. Hay. Canada: Oxford University Press.
- Duncan, J., and D. Ley. 1993. *Place/Culture/Representation*: Taylor & Francis.
- Dunn, K. M., and H. P. M. Winchester. 1999. Inventions of gender and place in films: tales of urban reality. i *Cultural Geographies*, red. K. Anderson and F. Gale, 173-195. Australia: Longman.
- Dyer, R. 2002. *The Matter of Images: Essays on Representation*: Taylor & Francis.
- Ellingsen, S. 1994. *Det mediaskapte drabantbybildet - sammenliknet med nærmiljø og sosial aktivitet på Bøler*. Oslo: [S. Ellingsen].
- Farber, M. 1998. *Negative Space: Manny Farber On The Movies*: Da Capo Press.
- Fletcher, A., C. Lukinbeal, and K. McHugh. 2012. *Place, Television, and the Real Orange County*: David Brown Book Company.
- Frobenius, N. 2005. *Teori og praksis : roman*. [Oslo]: Gyldendal.
- Gadamer, H.-G. 2003. *Forståelsens Filosofi - Utvalgte hermeneutiske skrifter*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Gakkestad, K. 2003. *Romsås - en stigmatisert bydel?* Oslo: K. Gakkestad.
- Gans, H. J. 1967. *The Levittowners : ways of life and politics in a new suburban community*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- Granum, K. 1989. Lambertseter - rene himmelen? *Dugnad* 15 (4):S. 28-44 : ill., plan.
- Gregory, D., R. Johnston, G. Pratt, M. Watts, and S. Whatmore. 2009. *The Dictionary of Human Geography*: John Wiley & Sons.
- Guttu, J. 2002. Drabantbyen som skyteskive. i *Drabantbyen*, red. A. L. Christensen, 56-66. Oslo: Fortidsminneforeningen Oslo og Akershus.
- Hall, S. 1997. *Representation : cultural representations and signifying practices*. London ; Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open University.
- Hansen, T. 2006. Drabantbyene: den sosiale boligbyggingens feilslag? *Plan* 2006 nr 2:S. 4-11 : ill.
- Hansen, T., and I. Brattbakk. 2005. Drabantbyene - bedre enn sitt rykte? i *Storbyens boligmarked*, red. R. Barlindhaug, 264 s. : diagr. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Harris, R., and P. J. Larkham. 1999. *Changing Suburbs: Foundation, Form and Function*. London: Spon.
- Hennum, S. B. 1992. *De glade 50-årene*. Oslo: Schibsted.
- Higson, A. 1984. Space, place, spectacle. *Screen* 25 (4-5):2.
- Hinchcliffe, T. 2005. Review Essay: Elusive Suburbs, Endless Variation. *Journal of Urban History* 31 (6):899-906.
- Holm, E. D. 2008. Fra drabant til by? *Fortid for Fremtiden*, S. 4-7 : ill.
- Hopkins, J. 1994. A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation. i *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, red. S. C. Aitken and L. Zonn: Rowman & Littlefield.
- Horkheimer, M., and T. Adorno. 2002. The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception. i *Cultural Sociology*, red. L. Spillman. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Iversen, G. 2011. *Norsk filmhistorie: Spillefilmen 1911 - 2011*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Jackson, J. B. 1980. *The Necessity for Ruins, and Other Topics*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Kennedy, C., and C. Lukinbeal. 1997. Towards a holistic approach to geographic research on film. *Progress in human geography* 21 (1):33.
- Knox, P. L. 2008. *Metroburbia, USA*: Rutgers University Press.
- Limb, M., and C. Dwyer. 2001. Introduction: doing qualitative research in geography. i *Qualitative Methodologies for Geographers: Issues and Debates*, red. M. Limb and C. Dwyer. London: Arnold.
- Lukinbeal, C. 2004. The map that precedes the territory: An introduction to essays in cinematic geography. *GeoJournal* 59 (4):247-251.
- . 2005. Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography* 23 (1):3-22.
- Lukinbeal, C., and S. Zimmermann. 2006. Film Geography: A New Subfield (Filmgeographie: ein neues Teilgebiet). *Erdkunde* 60 (4):315-325.
- Marks, L. U. 2000. *The skin of the film : intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Marshall, C., and G. B. Rossman. 2010. *Designing Qualitative Research*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
- McKee, A. 2003. *Textual Analysis: A Beginner's Guide*: SAGE Publications.
- Murphy, A. K. 2007. The Suburban Ghetto: The Legacy of Herbert Gans in Understanding the Experience of Poverty in Recently Impoverished American Suburbs. *City & Community* 6 (1):21-37.
- Murphy, B. M. 2009. *The suburban gothic in American popular culture*: Palgrave Macmillan.
- Muzzio, D., and T. Halper. 2002. Pleasantville?: The Suburb and Its Representation in American Movies. *Urban Affairs Review* 37 (4):543-574.
- Nadim, M. 2008. Levekår i Grorudalen. i *Fafo-rapport*.
- Nietschmann, B. 1993. Authentic, state, and virtual geography in film. *Wide angle* 15 (4):4.
- Opsahl, E., and I. Sekne. 1993. *Fra bønder til blokker*. [Oslo]: Historielaget.
- Peet, R. 1998. *Modern Geographical Thought*: John Wiley & Sons.
- Relph, E. C. 1976. *Place and placelessness*. London: Pion.
- Rommetveit, I., and A.-L. With. 2008. Tematisk analyse som balansekunst. Om råstoff, usynlighet og fortolkning. i *Filmanalytiske tradisjoner*, red. E. Bakøy and J. S. Moseng. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rose, G. 2006. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*: SAGE Publications.
- Røe, P. G. 2009. Forstaden som sted. i *Mennesker og steder i samspill*, red. N. G. J. Berg, Stig; Karlsen, Asbjørn; Aase, Asbjørn, 43-60: Tapir Akademiske Forlag.
- Sennett, R. 1970. *The uses of disorder: personal identity & city life*: Knopf.
- Straume, A. C. 2002. Forfatterblikk på drabantbyen. i *Drabantbyen*, red. A. L. Christensen, 2-13. Oslo: Fortidsminneforeningen Oslo og Akershus.
- Stugu, O. S. 2006. Mot et urbanisert land? 1920-2000. i *Norsk byhistorie : urbanisering gjennom 1300 år*, red. K. Helle, F.-E. Eliassen, J. E. Myhre and O. S. Stugu, 585 s. : ill. Oslo: Pax.
- Thagaard, T. 2009. *Systematikk og innlevelse: en innføring i kvalitativ metode*: Fagbokforlaget.
- Tuan, Y. F. 1974. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.
- . 1977. *Space And Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Vaughan, L., S. Griffiths, M. Haklay, and C. E. Jones. 2009. Do the suburbs exist? Discovering complexity and specificity in suburban built form. *Transactions of the Institute of British Geographers* 34 (4):475-488.
- Watson, J. W. 1969. The Role of Illusion in North American Geography: a Note on the Geography of North American Settlement*. *Canadian Geographer / Le Géographe canadien* 13 (1):10-27.
- Webb, J. 2008. *Understanding Representation*. London: SAGE Publications.
- Wollen, P. 2002. *Paris Hollywood: Writings on Film*. London
New York: Verso.
- Wright, J. K. 1947. Terrae incognitae: the place of the imagination in geography. *Annals of the Association of American Geographers* 37 (1):1-15.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt

131

[illegible]

SEERKART SIDE 2- FILMNAVN:

ÅRSTALL:

Karaktertabel

Navn	Funksjon	Relasjon	Div

Drabantbyen - Setting eller Fokus Hva er hovedkonflikt:

Hva er undertema/subplot:

Sjanger:

Regi:

Manus:

Basert på?

Gjenkjennelige omgivelser:

SEERKART SIDE 3- FILMNAVN:

ÅRSTALL:

Andre Punkter

Punkter for sammenlikning med Dolce (2009)

1. Materiell Standard og Romlig Struktur
2. Lokalsamfunn
3. Politikk, Offentlighet, Samfunnsliv
4. Tidsramme
5. Karaktertyper
 - a. Kvinner:
 - Ufølsomme – den beskyttende –
 - den hevnglerrige – den materialistiske | Kone – Mor
 - b. Menn:
 - Forvirret/klønnete – den svake –
 - færlig/undertrykkende – den resignerte | hovedforsørger
 - c. Barn:
 - d. Trusler:

Landskap som Sted

Landskap som Rom

Landskap som Spectacle

Landskap som Metafor

134

[illegible]

SEEKART SIDE 2-

Karaktertabelle

Navn	Funksjon	Relasjon	Div
Fru Sørensen, Randi	Rekass	611	
Helle Stokke, Lene	Nåv. aut.		
Edda Grindheim	Kontroll	Veil. i Rund	Husmor gallegjen 1 hus i nærheten av 40 m. fremfor eks. hus, og 10 m. i l. side
Mr. Hansen	Antesist	u. 100	100 m. hus i nærheten
Hv. Fru Sørensen	all. 100	u. 100	Ny i 100 m. 100 m. 100 m.
Ritter	Aut. Fisker	u. 100	100 m. 100 m. 100 m.

Drabantbyen - Setting eller Fokus

Hva er hovedkonflikt:

Hoodia von Wether
Whoskap in Dusselge Pilsch

Hva er undertema/subplot:

Sjanger: *Komedie*

ReB:

Dr. J. W. W. W.

Manus:

Baserit på?

Gjenkjennelige omgivelser:

Laanpöytä,
noe seinä

the paper
and after P. is bygone

SEERKART SIDE 3-

Andre Punkter

Punkter for sammenligning med Dolce (2009)

1. Materiel Standard og Romlig Struktur *Sofaer 2m x 2m, 1,5m x 1,5m, 1m x 1m*
2. Lokalsamfund *Hvor bor de? De bor i København*
3. Politik, Offentligt, Samfund *De har en TV*
4. Tidsramme *1950-1960*

5. Karaktertyper

- a. Kvinder:
 - Ufølsomme - *den berøstede*
 - den henrykkende - *den materielle*
- b. Mænd:
 - Følelsesløs - *den stærke*
 - farlig/undertrykkende - *den resigerte / hovedforerger*
- c. Barn: *St. vordt 8 år gammel - 10 års gammel*
- d. Trusler: *Angst og frygt*

* Typisk bemærkning	Bemærkning gennem rum	Samlede grupper og relationer

Landskap som Sted *Land i haven, Tjalsk ekspansion*

Landskap som Rom

Landskap som Spectacle

Landskap som Metafor *Det land ved havet*

Mulige image-events:
